



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Camille Roberta Ivantes Braz

**As cores nos contos de Clarice Lispector:
vocabulário cromático analógico**

v. 1

Rio de Janeiro

2021

Camille Roberta Ivantes Braz

**As cores nos contos de Clarice Lispector:
vocabulário cromático analógico**

v.1

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Língua.

Orientador: Prof. Dr. Flávio de Aguiar Barbosa

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

L771 Braz, Camille Roberta Ivantes .
As cores nos contos de Clarice Lispector : vocabulário cromático analógico / Camille Roberta Ivantes Braz. – 2021.
2 v. : il.

Orientador: Flávio de Aguiar Barbosa.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Lispector, Clarice, 1920-1977 – Crítica e interpretação - Teses. 2. Vocabulário - Teses. 3. Lexicografia – Teses. 4. Lexicologia – Teses. 5. Contos brasileiros – Teses. I. Barbosa, Flávio de Aguiar. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Camille Roberta Ivantes Braz

**As cores nos contos de Clarice Lispector:
vocabulário cromático analógico**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Língua.

Aprovada em 08 de abril de 2021.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Flávio de Aguiar Barbosa (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Denise Salim Santos
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Darcília Marindir Pinto Simões
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Laura Aparecida Ferreira do Carmo
Fundação Casa de Rui Barbosa

Prof. Dr. Godofredo de Oliveira Neto
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2021

DEDICATÓRIA

Para o meu pai querido e muito amado.

AGRADECIMENTOS

A Deus.

Aos meus pais.

Ao Professor Doutor Flávio de Aguiar Barbosa por ter me orientado durante todo o meu percurso acadêmico. Foi uma honra, Flávio. Você é o melhor orientador que alguém pode ter. Oferece, com imensa generosidade, sabedoria, inteligência, cultura, gentileza, bom-humor, amizade e paciência. Sou extremamente grata por esses ótimos anos de convivência. Muitíssimo obrigada pela sua confiança nas minhas ideias, isso teve um impacto enorme em mim e em minha vida.

À Professora Doutora Denise Salim Santos pelos conselhos, ensinamentos e conversas. Você é Alegria, Denise. Nunca serei capaz de mensurar o tanto que você me ensina como profissional e como pessoa.

Ao Professor Doutor Alexandre do Amaral Ribeiro pelo exemplo de compromisso e seriedade como profissional. Aprendo o que é ser pesquisadora e professora em todas as oportunidades de estudo e convivência que tenho com você.

Flávio, Denise e Alexandre: ser aluna de vocês foi uma benção, um presente maravilhoso que recebi da vida. Muito, muito obrigada por cada momento. Raramente uma mesma pessoa reúne inteligência, senso de humor e simplicidade. Sou uma afortunada que conhece três com essa combinação.

À Professora Darcilia Simões por ter aceitado ler a tese. Tê-la na banca é um privilégio pelo qual sou muito grata.

Aos Professores Laura do Carmo e Godofredo de Oliveira por terem aceitado o convite para compor a Banca Examinadora. Suas correções e observações certamente tornaram o trabalho melhor.

A todos os Professores, Colegas e Funcionários do Instituto de Letras da UERJ, em especial aos que formam o Departamento de Língua Portuguesa.

À UERJ, minha universidade querida que me modificou para sempre. Quem a vê pelo lado externo acredita que ela é cinza, mas a UERJ é multicolorida porque é feita de gente, *da* gente. Todos nós que temos a sorte de subir suas rampas, caminhar por seus corredores e entrar em suas salas para aprender, ensinar, receber e dar. A UERJ possui uma magia inexplicável que só quem se torna *uerjiano*, entende.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

“Disfarçou ajeitando melhor o chapéu de explorador, corou pudico. Tornou-se uma cor linda, a sua, de um rosa esverdeado, como a de um limão de madrugada.”

Clarice Lispector – A menor mulher do mundo

“Numa terra de morenos, ser ruivo era uma revolta involuntária.”

Clarice Lispector – Tentação

RESUMO

BRAZ, Camille Roberta Ivantes. *As cores nos contos de Clarice Lispector*: vocabulário cromático analógico. 2021. 2 v. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Este é um estudo das escolhas lexicais feitas pela escritora Clarice Lispector em seus contos para falar de cores relacionadas ao corpo humano. O objetivo final é a elaboração de um vocabulário cromático analógico dessas palavras. O *corpus* principal é a edição *Todos os contos*, organizada por Benjamim Moser, lançada em 2016, que reúne todos os contos da autora brasileira de origem ucraniana. Para desenvolver o estudo, a pesquisa utiliza como base teórica principal a Linguística Sistemico-Funcional de Michael Halliday, uma teoria que concebe a língua como instrumento de interação social. Esta, por sua vez, se articula com outras duas teorias: o Sistema de Avaliatividade de James Robert Martin e Peter White, que trata da presença do autor no texto, e a Teoria da Iconicidade Verbal de Darcilia Simões, que aborda aspectos icônicos, simbólicos e indiciais do texto. O trabalho tem o propósito de elaborar um vocabulário cromático analógico que proporcione a ampliação do estoque lexical de quem o consulta, além de interpretar os contos de Clarice Lispector a partir de uma perspectiva lexicográfica e lexicológica.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Lexicografia. Linguística Sistemico-Funcional. Sistema da Avaliatividade. Teoria da Iconicidade Verbal.

RESUMÉ

BRAZ, Camille Roberta Ivantes. *Les couleurs dans les contes de Clarice Lispector: un vocabulaire chromatique analogique*. 2021. 2 v. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Le présente étude s'agit des choix lexicaux de l'écrivaine Clarice Lispector dans ses contes pour parler des couleurs liées au corps humain. L'objectif final est la production d'un vocabulaire chromatique analogique à partir de ces mots. Le *corpus* principal est l'édition brésilienne de *Todos os contos* de Benjamim Moser, publiée en 2016 qui rassemble toutes les contes écrites par l'auteur brésilienne d'origine ukrainienne. Pour développer l'étude, cette recherche utilise comme base théorique principale la *Systemic Functional Linguistics* par Michael Halliday, une théorie qui conçoit le langage comme un instrument d'interaction sociale. Cette théorie s'articule avec deux autres: *The language of evaluation* par James Robert Martin et Peter White, qui traite de la présence de l'auteur dans le texte, et la *Teoria da Iconicidade Verbal* par Darcilia Simões, qui aborde les aspects iconiques, symboliques et indicatifs du texte. Ce travail a pour objectif d'élaborer un vocabulaire chromatique analogique qui peut offrir une expansion du stock lexical à ceux qui le lisent et, en plus, interpréter des contes de Clarice Lispector d'un point de vue lexicographique et lexicologique.

Mots-clés: Clarice Lispector. Lexicographie. Systemic Functional Linguistics. The language of evaluation. Teoria da Iconicidade Verbal.

ABSTRACT

BRAZ, Camille Roberta Ivantes. *The colors in Clarice Lispector's short stories: an analog chromatic vocabulary*. 2021. 2 v. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

This is a study of the lexical choices made by writer Clarice Lispector in her short stories to speak about the colors related to the human body. The final objective is the production of an analog chromatic vocabulary from those words. The principal *corpus* is the brazilian edition from *Todos os contos* by Benjamim Moser, published in 2016, that brings together all short stories written by the brazilian author of ukrainian origin. To develop the study, this research uses as the main theoretical basis the *Systemic Functional Linguistics* by Michael Halliday, a theorie that conceive the language as an instrument of social interaction. This theory articulates with two others: *The language of evaluation* by James Robert Martin and Peter White, which deals with the presence of the author in the text, and the *Teoria da Iconicidade Verbal* by Darcilia Simões, which addresses iconic, symbolics and indicatives aspects of the text. This work has the objective to elaborate an analog chromatic vocabular which can offer an expansion of lexical stock to those who reads it and, in addition, interpret Clarice Lispector's short stories from a lexicographic and lexicological perspective.

Keywords: Clarice Lispector. Lexicography. Systemic Functional Linguistics. The language of evaluation. Teoria da Iconicidade Verbal.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Modalidade e Polaridade	41
Figura 2 – Tipos de Processos no Sistema da Transitividade	44
Figura 3 – Processos de Modalidade (LSF) e Níveis de Julgamento (SA)	59
Figura 4 – Triângulo de Ogden e Richards	76
Figura 5 – Triângulo de Ullmann	77

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Orações mentais: tipos e definições	50
Tabela 2 – Orações relacionais: tipos e definições	51
Tabela 3 – Visão geral do SA	58
Tabela 4 – A Apreciação no SA	60
Tabela 5 – Vocabulário do corpo humano em Clarice Lispector	91
Tabela 6 – Contos analisados (em ordem alfabética)	93
Tabela 7 – Teorias combinadas	94

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

LSF	Linguística Sistemico-Funcional
SA	Sistema de Avaliatividade
TIV	Teoria da Iconicidade Verbal
VCC	Vocabulário cromático <i>clariceano</i>

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	17
1	EMBASAMENTO TEÓRICO	23
1.1	Cor	23
1.2	Clarice Lispector	26
1.3	Linguística Sistêmico-Funcional	28
1.3.1	<u>Conceitos gerais</u>	28
1.3.2	<u>Metafunção Textual</u>	35
1.3.3	<u>Metafunção Interpessoal</u>	39
1.3.4	<u>Metafunção Ideacional</u>	43
1.3.4.1	Orações materiais: processos de fazer e acontecer	46
1.3.4.2	Orações mentais: processos da consciência	49
1.3.4.3	Orações relacionais: caracterizar e identificar	51
1.3.4.4	Orações verbais: processos do dizer	54
1.3.4.5	Orações comportamentais: processos tipicamente humanos	56
1.3.4.6	Orações existenciais: representações do que existe ou acontece	56
1.4	Sistema de Avaliatividade	57
1.5	Teoria da Iconicidade Verbal	63
1.5.1	<u>Níveis ou tipos de iconicidade</u>	67
1.6	Lexicologia e Lexicografia	71
1.6.1	<u>A matéria-prima das obras lexicográficas</u>	72
1.6.2	<u>Obras lexicográficas e suas estruturas</u>	78
1.6.3	<u>Tipologias de obras lexicográficas</u>	81
1.6.4	<u>Onomasiologia</u>	83

2	METODOLOGIA DE PESQUISA	88
2.1	O recorte proposto	88
2.2	A estrutura dos verbetes do Vocabulário cromático <i>clariceano</i> (VCC)	97
2.2.1	<u>Dicionário analógico da língua portuguesa – tesouro de vocábulos e frases da língua portuguesa de Carlos Spitzer (Analógico Spitzer)</u>	99
2.2.2	<u>Dicionário analógico da língua portuguesa – ideias afins/thesaurus de Francisco Ferreira Azevedo (Analógico Azevedo)</u>	100
2.2.3	<u>Proposta da Prof. Dra. Michelle Machado de Oliveira Vilarinho (2017)</u>	101
2.2.4	<u>Formulário dos verbetes do vocabulário cromático analógico</u>	103
3	ANÁLISE DE DADOS	107
3.1	Boca	107
3.1.1	<u>A procura de uma dignidade</u>	107
3.1.2	<u>Evolução de uma miopia</u>	111
3.1.3	<u>Gertrudes pede um conselho</u>	113
3.2	Cabelos	117
3.2.1	<u>Branços, grisalhos</u>	118
3.2.1.1	Mistério em São Cristóvão	118
3.2.1.2	O jantar	120
3.2.2	<u>Louros</u>	122
3.2.2.1	Brasília	123
3.2.2.2	Ele me bebeu	132
3.2.2.3	História interrompida	137
3.2.2.4	Trecho	144
3.2.2.5	Viagem a Petrópolis	151
3.2.3	<u>Pretos, negros</u>	156

3.2.3.1	Melhor do que arder.....	156
3.2.4	<u>Arruivados, ruivos e vermelhos</u>	162
3.2.4.1	Eu e Jimmy	162
3.2.4.2	Felicidade clandestina	168
3.2.4.3	Miss Algrave	171
3.2.4.4	Onde estivestes de noite.....	182
3.2.4.5	Tentação	201
3.3	Carne	210
3.3.1	<u>A pecadora queimada e os anjos harmoniosos</u>	210
3.3.2	<u>Devaneio e embriaguez duma rapariga</u>	213
3.3.3	<u>Por enquanto</u>	221
3.4	Olhos	223
3.4.1	<u>Avermelhados, vermelhos</u>	223
3.4.1.1	As águas do mundo	223
3.4.1.2	A solução	224
3.4.2	<u>Castanhos, marrons</u>	227
3.4.2.1	A imitação da rosa	228
3.5	Órgãos internos	237
3.5.1	<u>Coração</u>	237
3.5.1.1	A partida do trem	237
3.5.1.2	Cem anos de perdão	241
3.5.1.3	Começos de uma fortuna	244
3.5.1.4	Restos do carnaval	246
3.5.2	<u>Entranhas</u>	248

3.5.2.1	Os desastres de Sofia	248
3.5.3	<u>Placenta</u>	257
3.5.3.1	Mineirinho	258
3.6	Pele	259
3.6.1	<u>Amarela, esverdeada, pálida</u>	260
3.6.1.1	A menor mulher do mundo	260
3.6.1.2	A mensagem	265
3.6.1.3	Feliz Aniversário.....	269
3.6.2	<u>Corada, ruborizada</u>	272
3.6.2.1	Obsessão	272
3.6.3	<u>Morena, trigueira</u>	277
3.6.3.1	A bela e a fera ou A ferida grande demais	277
3.6.3.2	A legião estrangeira	288
3.6.3.3	Os laços de família	292
3.6.4	<u>Negra, preta</u>	295
3.6.4.1	O relatório da coisa	295
3.6.4.2	Praça Mauá	298
3.7	Sangue	300
3.7.1	<u>O búfalo</u>	301
3.7.2	<u>O corpo</u>	306
3.7.3	<u>Via crucis</u>	311
3.8	Outros contos, mesmas palavras	315
3.9	O uso das cores em Clarice Lispector	326
4	O VOCABULÁRIO CROMÁTICO CLARICEANO (VCC)	335

4.1	O plano de classificação e o índice	335
4.2	Os verbetes	338
4.3	O índice alfabético	367
4.4	O índice por contos	369
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	374
	REFERÊNCIAS	382
	ANEXO A – Sumário <i>Todos os contos</i> e disposição dos contos na tese	389
	ANEXO B - Resumo da análise a partir das teorias combinadas (por conto) .	393
	ANEXO C – Modalidade e polaridade e tipos de processos nas orações	415
	ANEXO D – Plano de Classificação e Índice do Analógico Spitzer	417

INTRODUÇÃO

O estudo que esta tese apresenta trata das escolhas lexicais da escritora Clarice Lispector, em seus contos, para falar das cores relacionadas ao corpo humano. O objetivo final é a elaboração de um vocabulário cromático analógico desses termos. Para desenvolver o estudo que proporciona a definição da nomenclatura do referido vocabulário, a pesquisa utiliza a Linguística Sistêmico-Funcional – que concebe a língua como instrumento de interação social – como centro teórico e esta, por sua vez, se articula com outras duas teorias: o Sistema de Avaliatividade, que trata da presença do autor no texto, e a Teoria da Ironicidade Verbal, que aborda aspectos icônicos, simbólicos e indiciais do texto.

Como explica Neves (2016a, p. 226),

uma análise de base funcionalista penetra a organização dos enunciados para avaliá-los não apenas sob diversos níveis (predicacional; proposicional; ilocucional), mas também sob os diversos ângulos que envolvem a atividade linguística (textual/informacional; interacional), e o faz sempre com incorporação dos diversos componentes (sintático; semântico; pragmático).

O intuito ao se escolher um combinado teórico funcionalista foi o de se buscar construir uma interpretação textual objetiva, centrada nas escolhas da autora, considerando seu estilo e escolhas linguísticas diversas (lexicais, sintáticas, diagramáticas, simbólicas etc.) e que, ao final, fornecesse dados suficientes para a elaboração do vocabulário cromático analógico *clariceano* no recorte proposto por este estudo: o corpo humano.

O projeto inicial desta tese se inicia durante a elaboração da minha dissertação de Mestrado de Língua Portuguesa, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) durante os anos de 2015 e 2016. A dissertação exigiu a digitalização de um *corpus* jornalístico (edições de 2000-2015 do Caderno ELA do jornal O GLOBO) em formato **txt*, condição para que os textos fossem processados pelo programa de computador *Wordsmith Tools* que gerou as listas de palavras necessárias para a análise lexical pretendida naquela pesquisa. Durante o processo, que levou mais de um ano, um aspecto em particular chama atenção no conteúdo voltado para o assunto moda: a multiplicidade de termos para as cores a cada coleção de roupas e acessórios. A cor branca, por exemplo, dependendo da tonalidade que a moda de um respectivo momento demandasse, podia ser chamada de *off-white* e em outro, de “osso”; o bege era “areia” em uma estação e “funghi” na outra; o vermelho nunca era apenas vermelho, ora era vermelho-vivo ora vermelho-pink e o azul podia ser azul-bic (como a caneta) ou azul-Klein (a referência sendo o tom criado pelo pintor francês Yves Klein).

Não foi difícil compreender que, mesmo quando amparado por fotos, o texto jornalístico de moda se esforça linguisticamente quando o assunto são cores, demonstrando, assim, a sua complexidade e, não apenas: trata-se de cenário de criatividade lexical. Assim, no segundo semestre do programa de mestrado, realizo o primeiro trabalho sobre o assunto cores, para o curso “Descrição e ensino do português do Brasil como língua materna e não materna: gramática, léxico e cultura.” O tema desse trabalho é a dicionarização de fraseologismos cromáticos das três cores primárias e a base é o artigo de Cláudia Zavaglia, *Dicionário e cores* (2006). Zavaglia (2006, p. 26) observa que “(...) de acordo com sua vivência e experiência, o homem, com o decorrer do tempo, foi criando e registrando linguisticamente sua afetividade pelas cores.” Esses registros linguísticos constituem recurso abundante para escritores de modo geral, pois cabe nos vocábulos cromáticos um pequeno universo de toda ordem: simbólico, afetivo, psicológico, cultural...

É durante a realização desse primeiro estudo que começo a considerar ser possível unir o assunto cores ao enfoque central de minhas pesquisas acadêmicas: a lexicografia. Dessa constatação surge o projeto para ingresso no curso de doutorado.

A fim de enriquecer as possibilidades de investigação, busca-se no texto literário um *corpus* mais expressivo e opta-se pelos contos da autora Clarice Lispector. Essa escolha apoia-se na percepção de que as cores têm papel relevante em uma quantidade significativa de contos da escritora: ora são usadas em seus significados primários e atuam como auxiliares na criação visual de ambientes e aparência dos personagens (ajudando a definir seus humores e personalidades); ora recebem significados figurados que levam o leitor a mergulhar no mundo particular da autora.

Um dos maiores interesses da pesquisa era perceber o uso pela escritora de elementos cromáticos em termos denotativos, nas construções figurativas usuais e, ainda mais, nas ressignificações que pudessem ser consideradas próprias do estilo *clariceano*, com relação a referências cromáticas. Exatamente por ser intimista, Clarice Lispector oferece uma literatura apropriada para ser o *corpus* de uma pesquisa que pretende, em um primeiro momento, refletir como a criatividade linguística de um consegue ser compreendida por quase todos; uma reflexão sobre as ligações que existem entre o sentido central, que nesta tese seriam as acepções lexicográficas de dicionários de língua portuguesa, e o sentido figurado, o que a autora constrói em seus contos e constituem a nomenclatura do vocabulário cromático analógico produzido ao final deste estudo.

Os seis livros que reúnem os contos de Clarice Lispector são *Laços de família*, publicado originalmente em 1960; *A legião estrangeira*, publicado originalmente em 1964;

Felicidade clandestina, publicado originalmente em 1971; *A Via Crucis do corpo e Onde estivestes de noite*, publicados originalmente em 1974 e *A bela e a fera*, publicado originalmente em 1979. Exatamente no ano de 2016, quando o projeto de doutorado foi elaborado, a editora Rocco lança *Todos os contos*, uma coletânea organizada por Benjamim Moser que, como o próprio título já revela, reúne todos os contos da escritora. A obra passa a ser, desde o projeto inicial, o *corpus* principal deste estudo.

O projeto original nomeava o produto elaborado ao final de dicionário, mas ao longo dos anos de pesquisa o termo vocabulário mostrou-se o mais adequado. Entende-se que o vocabulário é uma obra lexicográfica de porte intermediário (considerando-se o glossário a menos extensa e o dicionário geral da língua a mais extensa), e possui escopo mais restrito do que os dicionários, tratando de uma parcela bem delimitada da língua – neste caso, os contos *clariceanos*. Já a opção por uma organização onomasiológica (do conceito para a palavra) pode ser entendida a partir do que Halliday (2007, p. 11, grifos do autor, tradução minha)¹ expõe sobre o verbete onomasiológico. Para o autor esse verbete apresenta uma “taxonomia lexical” e explica que

uma taxonomia lexical é uma organização de palavras em classes e subclasses e sub-subclasses (etc.); não com base na forma, mas com base no significado (isto é, não pelas classes gramaticais, mas sim pelas classes semânticas). A relação semântica principal envolvida é a **hiponímia** (*x* é um hipônimo de *y* significa que *x* é “um tipo de *y*”, por exemplo, melão é hipônimo de fruta.). Existe outra relação, a da **meronímia** (‘é parte de’) que pode ser usada para classificação. (HALLIDAY, 2007, p. 11, grifos do autor).

Dessa forma, se entende que um dicionário onomasiológico procura elencar os vários *nomes* que corporificam um determinado *sentido*. A abordagem onomasiológica possibilita uma compreensão geral da expressividade vocabular de Clarice Lispector no que diz respeito às referências cromáticas.

No primeiro capítulo deste trabalho apresenta-se o embasamento teórico, subdividido em seis itens. O primeiro desenvolve o assunto cor e, para abordá-lo, a pesquisa se apoia nas visões de Goethe (1993) e Pedrosa (1989) a fim de tratar dos aspectos físicos do fenômeno e, em Heller (2013), para algumas considerações sob os aspectos psicológicos das cores. Segue-se para o item 2, no qual se fala de Clarice Lispector; são apresentados dados biográficos da

¹ No original: “a lexical taxonomy is an organization of words into classes and sub-classes and sub-sub-classes (etc.); not on the basis of form but on the basis of meaning (that is, not gramatical classes but semantic classes). The principal semantic relationship involved is that of **hyponymy** (*x* is a hyponym of *y* means *x* ‘is a kind of’ *y*, e.g. *melon* is a hyponym of *fruit*.). There is also another relationship, that of **meronymy** (‘is part of’), which may be used for classification.”.

autora a partir de Moser (2017), além de um resumo do seu percurso profissional e características de sua obra de acordo com Moisés (1996) e Bosi (2006).

O primeiro capítulo prossegue com a apresentação das três teorias que servem de ferramentas para as análises dos contos. Elas ocupam os itens 3 (Linguística Sistêmico-Funcional), 4 (Sistema de Avaliatividade) e 5 (Teoria da Iconicidade Verbal). A Linguística Sistêmico-Funcional é o centro teórico desta tese e seus conceitos gerais e terminologia são expostos a partir de seu próprio autor, Michael Halliday. Esta tese utiliza a terceira edição de sua obra, *An introduction to functional grammar*, de 2004, escrita conjuntamente com Christian Matthiessen. Apresentam-se também as perspectivas de Cabral e Fuzer (2014), Jorge e Leal (2014), Bawarshi e Reiff (2013), Lam, Matthiessen e Teruya (2010), Vian Jr. (2009), Gouveia (2009) e Bárbara e Gouveia (2009) sobre diversos aspectos da teoria, além da visão de Neves (2016a e 2016b) não apenas sobre a linguística sistêmico-funcional, mas sobre teorias funcionalistas de modo geral.

Segue-se para o item 4, dedicado ao Sistema de Avaliatividade. A teoria é tratada segundo sua obra fundadora, *The language of evaluation – appraisal in english* (2005) de James Robert Martin e Peter White. É vista também na perspectiva apenas de Martin (2005) e a partir dos trabalhos de Castro (2014) e Vian Jr. (2009). A última – mas não menos importante – das três teorias, a Teoria da Iconicidade Verbal, ocupa o item 5 e é abordada de acordo com os trabalhos de sua autora, Darcilia Simões, que datam de 2019, 2009 e 2004, além das coautorias: Simões e Oliveira (2013) e Simões e Dutra (2004).

O primeiro capítulo se encerra no item 6 apresentando definições essenciais, para esta tese, de Lexicologia e Lexicografia que permitem, inclusive, a compreensão dos motivos que levam à escolha da onomasiologia como critério de organização do vocabulário apresentado ao final. Para discorrer sobre lexicologia, lexicografia, questões sobre sentido e o gênero textual verbete, esta pesquisa se apoia em Polguère (2018), Azevedo (2016), Martins e Zavaglia (2014), Fernandes (2012), Krieger (2012 e 2006), Welker (2011 e 2004), Dionisio (2010), Halliday (2007), Nunes (2006), Vilela (1995 e 1997), Biderman (1978), Pottier (1978) e Ullmann (1964). Especificamente sobre onomasiologia, o estudo traz, novamente, Halliday (2007) e as visões de Babini (2006), Landau (2001), Carratore e Castilho (1967) e Baldinger (1966).

Segue-se para o Capítulo 2 que trata da Metodologia de Pesquisa empregada e os critérios para a estruturação dos verbetes que compõem o vocabulário cromático analógico

que encerra a tese. O estudo se inicia com a leitura dos 83² contos que compõem a edição *Todos os contos* (2016), organizada por Benjamim Moser. Em seguida, esses textos são digitados em formato “txt” para o uso do programa de computador *Wordsmith Tools* da Universidade de Oxford (<http://www.lexically.net/wordsmith/>), necessário para uma maior precisão na apuração e cruzamento de dados. Cabe observar que o recorte proposto – corpo humano – é definido a partir dessa leitura inicial, diante da percepção da importância que a cor de cabelos e tons de pele possuem para as histórias *clariceanas*.

Para fazer a triagem dos contos a serem analisados, o primeiro passo é a delimitação do que é vocabulário cromático para esta pesquisa: os nomes das cores; palavras que evocam cores por questões simbólicas, icônicas etc.; palavras que nomeiam partes/tons/aparências/reações humanas e verbos, adjetivos e substantivos que, juntos com os termos cromáticos apurados pelos critérios anteriores, formam campos semânticos nos contos. O passo seguinte é a definição do que é vocabulário relativo ao corpo humano nos contos do *corpus* a fim de combiná-lo com o vocabulário cromático, ou seja, em que contos aparecem palavras relativas ao recorte que são descritas a partir de cores ou evocam cores por serem icônicas. Essa combinação de vocabulários define quais contos, entre os 83 do livro *Todos os contos*, devem ser analisados a fim de fornecerem os itens para compor a nomenclatura do vocabulário cromático analógico *clariceano*.

Encerra-se o Capítulo 2 com a apresentação dos critérios para a elaboração dos verbetes que formam o vocabulário cromático analógico. Isto é feito a partir de e Spitzer (1962), Azevedo (2016) e Vilarinho (2017).

A análise dos textos, assunto do Capítulo 3 da tese, é feita a partir das três teorias já mencionadas: a Linguística Sistêmico-Funcional, o Sistema de Avaliatividade e a Teoria da Iconicidade Verbal; mais precisamente a forma como esta pesquisa entende que as três se combinam. A análise é realizada a partir de enunciados que apresentam o vocabulário cromático dentro do recorte proposto, por conto, separados por áreas ligadas ao corpo humano.

Neste ponto é importante que se esclareça sobre a ordem em que os contos foram analisados durante os anos de elaboração da tese. O início se dá com *Tentação* (item 3.2.4.5, p. 201), uma escolha pessoal, mas que acaba por determinar o primeiro caminho a seguir:

² Não se considera o texto intitulado *Explicação* (p. 527-528), que abre o livro *A via crucis do corpo* e que aparece no sumário da edição *Todos os contos* (2016), como parte do *corpus*. Ainda que se considere uma peça de teatro e algumas crônicas como ‘contos’ (porque assim o faz a edição usada na pesquisa), este texto, como o próprio título indica, é uma explicação que Clarice Lispector oferece aos leitores sobre o livro em questão; uma espécie de introdução à obra.

cabelos arruivados/ruivos/vermelhos. Assim, os primeiros cinco contos que foram analisados no início da pesquisa são os apresentados no subitem **3.2.4. Arruivados, ruivos e vermelhos**, p. 162. Em seguida, o encaminhamento da pesquisa é o de analisar todos os contos nos quais as cores de cabelo são tratadas e possuem relevância, ou seja, os contos do item **3.2 Cabelos**, p. 117, foram os primeiros a serem analisados.

Nas leituras e releituras do *corpus* se percebe que tão importante quanto cores de cabelo são cores de pele. Assim, volta-se ao grupo de palavras estabelecidas pelo *Wordsmith Tools* (**TABELA 5**, p. 91) e se analisa o grupo de contos apresentado em **3.6 Pele**, p. 259. A análise segue para os contos do item **3.5 Órgãos internos**, p. 237; logo, os apresentados em **3.7 Sangue**, p. 299; em seguida, **3.3 Carne**, p. 211; **3.1 Boca**, p. 107 e, por fim, **3.4 Olhos**, p. 223. Opta-se, porém, por apresentar os grupos temáticos na ordem alfabética, e não na ordem de análise, por se entender que isso torna o trabalho mais organizado e facilita a leitura.

No Capítulo 4 apresenta-se, enfim, o Vocabulário cromático *clariceano*, doravante VCC, o produto da tese, com seu Plano de Classificação, Índices e 62 verbetes. Em seguida, encerra-se este trabalho com algumas considerações, além de anexos que complementam o que é exposto pela pesquisa.

A partir das análises dos contos, emergem do texto sentidos análogos para os termos cromáticos que, mapeados e organizados, constituem os verbetes do VCC. O que interessa aqui é identificar, a partir de teorias funcionalistas, como Clarice Lispector extrapola o significado de palavras presentes nos dicionários gerais da língua portuguesa e constrói significados próprios. A relevância deste estudo, pois, reside na apresentação do VCC, uma interpretação dos contos *clariceanos* a partir de uma perspectiva lexicológica e lexicográfica.

1 EMBASAMENTO TEÓRICO

1.1 Cor

Um vestido vermelho. Uma bola azul. Um copo amarelo. Visualizar esses três objetos nas cores designadas não representa qualquer dificuldade para a maioria das pessoas porque as cores fazem parte do cotidiano. Para aqueles, porém, que não possuem o sentido da visão ou possuem dificuldades para perceber e distinguir cores, isso pode ser um desafio. Como, então, comunicar a aparência delas para esse grupo de pessoas? Aliás, como falar *de* e *sobre* cores sem usar imagens? Através da língua. A resposta, aparentemente óbvia, não considera o fato de que definir as cores linguisticamente é um desafio muito maior do que se imagina.

E este desafio linguístico a respeito das cores se apresenta para todo aquele que trabalha com texto, com palavras. Nesta tese se pensa especificamente na figura do lexicógrafo e na sua tarefa de elencar significados para as cores a partir de seus mais variados usos. A fim de refletir a respeito dessas dificuldades e as sentir na prática, este estudo parte dos contos da escritora Clarice Lispector para elaborar um vocabulário analógico dos termos cromáticos usados pela autora quando se refere ao corpo humano.

Além dos aspectos linguísticos a serem estudados, há a questão da delimitação do que é cor. Para Goethe (1993, p. 35) as cores “[...] são ações e paixões da luz.” Pedrosa (1989, p. 17), por sua vez, explica que

a cor não tem existência material: é apenas sensação produzida por certas organizações nervosas sob a ação da luz – mais precisamente, é a sensação provocada pela ação da luz sobre o órgão da visão. Seu aparecimento está condicionado, portanto, à existência de dois elementos: a luz (objeto físico, agindo com estímulo) e o olho (aparelho receptor, funcionando como decifrador do fluxo luminoso, decompondo-o ou alterando-o através da função seletora da retina).

O mesmo Pedrosa (1989, p. 17) explica que os estímulos que provocam essas sensações se dividem em *cor-luz* e *cor-pigmento*. A *cor-luz* (luz colorida) “[...] é a radiação luminosa visível que tem como síntese aditiva a luz branca. Sua melhor expressão é a luz solar, por reunir de forma equilibrada todos os matizes existentes na natureza.” (PEDROSA, 1989, p.17).

Já a *cor-pigmento*,

[...] é a substância material que, conforme sua natureza, absorve, refrata e reflete os raios luminosos componentes da luz que se difunde sobre ela. É a qualidade da luz refletida que determina sua denominação. O que faz com que chamemos um corpo de verde é sua capacidade de absorver quase todos os raios da luz branca incidente, refletindo para nossos olhos apenas a totalidade dos verdes. (PEDROSA, 1989, p.17).

A cor-pigmento é, ainda, aquela que possui existência material, a que é usada para artes plásticas e tingimento de tecidos, por exemplo. São as chamadas cores químicas na visão de Goethe (1993, p. 95), que as define como “[...] as cores estimuladas em certos corpos, mais ou menos fixas, que neles se intensificam, deles podem ser extraídas e transmitidas a outros corpos, às quais, por essa razão, atribuímos uma certa qualidade imanente.”

Uma classificação possível para as cores é: *primárias*, *secundárias* e *terciárias*. As chamadas cores primárias são as indecomponíveis e que, de acordo com Pedrosa (1989, p.18),

[...] misturadas em proporções variáveis, produzem todas as cores do espectro. Para os que trabalham com cor-luz, as primárias são: vermelho, verde e azul-violetado. [...] Para o químico, o artista e todos os que trabalham com substâncias corantes opacas (cores-pigmento, às vezes denominadas cores de refletância ou cores-tinta) as cores indecomponíveis são o vermelho, o amarelo e o azul.

As cores secundárias são as formadas a partir de duas cores primárias como, por exemplo, o roxo (mistura do vermelho com o azul) e o verde (mistura do azul com o amarelo). A cor terciária é “[...] a intermediária entre uma cor secundária e qualquer das duas primárias que lhe dão origem.” (PEDROSA, 1989, p. 18). São exemplos de cores terciárias o azul-arroxeadado (mistura do azul, cor primária, com o roxo, cor secundária derivada do azul e do vermelho) e o amarelo-esverdeado (mistura do amarelo, cor primária, com o verde, cor secundária derivada do amarelo e do azul).

São exatamente esses tons derivados que impõem certas dificuldades de nomeação para quem os observa. Nos últimos anos se nota a criação de nomes cada vez mais elaborados para indicar cor de esmaltes, tecidos ou tintas de parede, só para citar alguns produtos. Um exemplo: alguém que trabalhe ou aprecie moda e/ou artes plásticas conhece o tom *azul Klein* (International Klein Blue), criado pelo pintor francês Yves Klein e que costuma entrar e sair da “moda” (ser usado em roupas e acessórios). Mas como explicar esse específico tom de azul para uma pessoa que não tenha a obra do francês como referencial? Qualquer pessoa que domine uma língua, nativa ou não, é capaz de definir uma cor para alguém que não consegue vê-la? Não. Como bem coloca Pedrosa (1989, p. 18),

o fenômeno da percepção da cor é bastante mais complexo que o da sensação. Se neste entram apenas os elementos físico (luz) e fisiológico (o olho), naquele entram, além dos elementos citados, os dados psicológicos que alteram substancialmente a qualidade do que se vê. [...].

A cor dependerá, portanto, além dos elementos físicos e fisiológicos, dos psicológicos e até das preferências pessoais que são determinadas por uma série de fatores praticamente impossíveis de serem mapeados. A questão cultural também se faz presente na percepção e apreciação das cores. Se o luto no Ocidente é simbolizado pela cor preta, no Oriente o é pela cor branca. Se no português do Brasil se prefere *ver tudo azul* quando as coisas estão bem, os franceses escolhem ver *la vie en rose* (a vida em rosa) quando se mostram otimistas. Essas crenças podem sim se basear em experiências e gostos pessoais, mas muitas delas são passadas de uma geração para outra sem reflexão ou questionamento. Heller (2013, p. 54) explica

que os efeitos das cores não são congênitos, do mesmo modo como a linguagem também não o é. Mas como nós a aprendemos desde pequenos, os significados se tornam tão interiorizados nos adultos, que dão a impressão de serem inatos.

Considerar as cores através do viés simbólico é muito relevante em uma busca como a que esta pesquisa empreende, sobretudo ao se pensar que, como afirma Goethe (1993, p. 154), “[...] cada cor produz um efeito específico sobre o homem ao revelar sua essência tanto para o olho quanto para o espírito. Conclui-se daí que as cores podem ser utilizadas para certos fins sensíveis, morais e estéticos.” E continua Goethe (1993, p. 154), ao explicar que,

[...] enfim, a cor autorize uma interpretação mística, é fácil de perceber. Pois como o esquema que permite a representação da variedade cromática remete a relações primordiais, que pertencem tanto à intuição humana quanto à natureza, não há dúvida de que é possível utilizar de algum modo suas ligações com a linguagem para exprimir relações primordiais, que não se apresentam de modo tão forte e variado aos sentidos.

Assim, enquanto se lê Clarice Lispector, um acervo cultural e simbólico de conhecimento cromático precisa ser acessado para que se compreenda melhor a mensagem da escritora a respeito de suas histórias e personagens. Algumas das escolhas vocabulares feitas pela autora dão a sensação de que ela conhecia (bem) simbologias cromáticas e espalhou “pistas” para que seus leitores – conhecendo-as ou não – fossem capazes de acessar significados para além do que está escrito no texto.

Pensando sempre a partir da definição de Pedrosa (1989) de que a cor é apenas uma sensação sem existência material e entendendo que sua percepção parte da combinação de uma série de fatores culturais, sociais e psicológicos, se realiza a pesquisa a respeito dos sentidos atribuídos pela escritora aos itens linguísticos cromáticos escolhidos por ela no que se refere ao corpo humano e, o resultado, é o vocabulário elaborado ao final desta tese, o VCC.

1.2 Clarice Lispector

Clarice Lispector nasce na Ucrânia, antiga União Soviética, em 10 de dezembro de 1920. Seu nome de nascença é Chaya que, em hebraico, significa *vida*. A família da pequena Clarice, formada por ela, os pais e duas irmãs, chega ao Brasil em 1922 para viver em Maceió com parentes maternos da futura escritora. O que parecia ser o fim de tempos difíceis, porém, revelou-se o início de outros. Moser (2017, p. 66) conta que os Lispector, “tendo sobrevivido a perseguições raciais, guerra civil, estupro, doença e exílio [...] se deparavam com a tirania de parentes mesquinhos.” Essa tirania se faz bastante presente na caminhada profissional de Pedro, pai de Clarice, que durante muito tempo vive na dependência dos investimentos do cunhado, José.

Para agravar as dificuldades financeiras, há a doença de Marieta, mãe de Clarice, que morre em Recife, segunda cidade brasileira na qual a família viveu, no ano de 1925. Não seriam as dificuldades financeiras e sim a doença materna que deixaria marcas na infância da escritora que, dessa época, extraiu material para alguns de seus contos bem conhecidos: *Restos do carnaval* (no qual fala da doença da mãe) e *Felicidade clandestina* (no qual narra um episódio acontecido em sua própria infância, envolvendo o empréstimo do livro *Reinações de narizinho* de Monteiro Lobato).

A respeito de traços biográficos nos textos de Lispector, Moisés (1996, p. 443) escreve que é

impossível imaginá-la em vida sem que fosse como no interior de um romance ou de um conto: sua existência cotidiana certamente não passaria de ficção, no sentido de que a fantasia lhe presidia todos os movimentos, ao menos quando se punha diante da máquina de escrever, o que lhe tomava todo o dia [...]. Para ela, viver era sinônimo de escrever, confessa-o reiteradas vezes; e escrever ficção.

E uma ficção bastante original, um estilo de narrar marcado pelo “[...] uso intensivo da metáfora insólita, a entrega do fluxo de consciência, a ruptura com o enredo factual [...]” (BOSI, 2006, p. 452).

Clarice Lispector não passa a vida inteira em Recife. Muda-se para o Rio de Janeiro em 1935, cidade na qual entra para a faculdade de Direito e inicia sua carreira como escritora: em 1940 tem seu primeiro texto publicado, o conto *O triunfo*. É na sua nova cidade que ela começa a trabalhar também como jornalista. No início da década de 40 do século passado se torna redatora e repórter da Agência Nacional, local onde conhece nomes como Antônio Callado, José Condé e Lúcio Cardoso. O trabalho de jornalista é paralelo aos estudos de

Direito e, em 1942, ela recebe seu primeiro registro profissional como redatora do jornal *A noite*. Esse ano é marcante para a escritora tanto profissionalmente – é a época em que escreve seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem* – quanto pessoalmente, pois começa a namorar o colega de faculdade que se tornará seu marido e pai de seus filhos, Maury Gurgel Valente.

Clarice e Maury se casam e começam uma vida marcada por muitas viagens e residências em terras estrangeiras em razão do trabalho diplomático dele. É na Itália, por exemplo, que a escritora conclui seu segundo romance, *O lustre*, publicado pela Livraria Agir Editora em 1944. Em 1946, Maury é transferido para a Suíça e é nesse período que ela começa a escrever seu terceiro romance, *A cidade sitiada*. São dessa época também os contos *O crime* e *O jantar*, ambos publicados no suplemento *Letras e Artes* do jornal carioca *A Manhã*. A produção de contos, aliás, se intensifica. São de 1948: *Mistério em São Cristóvão*, *Os laços de família* e uma nova versão para *O crime*, que, mais tarde, passa a se chamar *O crime do professor de matemática*.

Clarice Lispector teve dois filhos. Pedro, o mais velho, nasce em 1949 e Paulo, o segundo, em 1953. O primeiro livro infantil, *O mistério do coelho pensante*, aliás, foi feito para atender aos pedidos de Paulo. A família, porém, se desfaz no início da década de 60 quando ela volta com os filhos para o Rio de Janeiro e termina seu casamento.

Ainda que receba ajuda financeira do ex-marido, Clarice Lispector trabalha para aumentar a renda familiar sob o pseudônimo de Helen Palmer, se tornando responsável por uma coluna no jornal *Correio da manhã*. Mais tarde escreve outra coluna para o público feminino, *Só para mulheres*, no jornal *Diário da noite*. Para esse trabalho atua como *ghost writer* da atriz Ilka Soares. Além disso, continua a publicar seus contos na revista *Senhor* e, em 1960, saem *A imitação da rosa* e *O búfalo*. Ainda no mesmo ano lança a coletânea de contos *Laços de família* pela editora Francisco Alves e, em 1961, o romance *A maçã no escuro* que receberia, mais tarde, o prêmio Carmen Dolores Barbosa de melhor livro do ano. Em 1963 separa-se legalmente de Maury e escreve *A paixão segundo G.H.* que é publicado no ano seguinte. Esse livro, talvez o mais denso e filosófico da escritora, acaba por despertar um grande interesse por sua obra. É nessa fase da carreira que ela se aproxima de um público maior, pois se torna cronista do *Jornal do Brasil* e entrevistadora da extinta revista *Manchete*.

Em 1970 começa a escrever a obra que se chamará *Água viva* e, em 1971, lança a coletânea de contos *Felicidade clandestina*. Em 1974 é demitida do *Jornal do Brasil* e, para complementar a renda, aumenta seu trabalho como tradutora. São dessa época os livros de

contos *Onde estivestes de noite* e *A via crucis do corpo*, feito a pedido do editor Álvaro Pacheco; o livro é considerado polêmico por se tratar de uma reunião de contos sobre sexo.

Em 1977 é publicado o romance *A hora da Estrela* e, no mesmo ano, Clarice Lispector morre. Isso acontece na véspera de seu aniversário em 9 de dezembro. A escritora foi vítima de um câncer nos ovários. Moisés (1996, p. 444) observa que a obra de dela é

[...] um eterno recomeço na direção do centro, ocupado pelo “eu”. Na busca dele e seus mistérios anda a ficcionista, e suas personagens por ela: o seu graal é o seu *ego*. “Quem sou eu? como sou? o que ser? quem sou realmente? e eu sou? – é a indagação fundamental, de que promanam as outras, e tudo o mais de sua ficção.

É esse mergulho no centro do eu, em uma obra vasta e complexa, independente do gênero, que tanto fascina seus diversos leitores e dialoga diretamente com eles, quem quer que sejam. As reflexões dos personagens *clariceanos* são, afinal, as reflexões de todas as pessoas.

1.3 Linguística Sistêmico-Funcional (LSF)

A Linguística Sistêmico-Funcional (doravante LSF) é o centro teórico desta tese. As outras duas teorias adotadas – o Sistema de Avaliatividade (doravante SA) e a Teoria da Iconicidade Verbal (doravante TIV) – se articulam *com* ela (ver **TABELA 7**, p. 94). Neste item são expostos os principais conceitos e termos da LSF, todavia cabe esclarecer que a LSF é uma *ferramenta* que esta pesquisa utiliza para interpretar os textos de Clarice Lispector e, por isso, muitos desses conceitos não são aplicados nas análises porque não se trata de um trabalho *de* LSF, mas *a partir* da LSF.

1.3.1 Conceitos gerais

A LSF é uma teoria funcionalista, ou seja, concebe a língua como instrumento de interação social. Nesta perspectiva se examina o uso que o falante faz de acordo com suas necessidades de interação com os outros e suas escolhas diante do repertório de opções que o idioma oferece. Neves (2016a, p. 17) esclarece que

na tradição desse modo de ver a linguagem destaca-se um centro condutor de reflexão que é a noção de ‘função’, entendida não apenas como entidade sintática, mas como a união do estrutural (sistêmico) com o funcional. [...] Nessa concepção, funcional é a comunicação, e funcional é a própria organização interna da linguagem.

Adota-se a LSF por sua capacidade de analisar qualquer tipo de fenômeno comunicativo (nesta tese, textos literários do gênero conto). Entre as mais variadas aplicações da teoria, indicadas por seu autor, o linguista britânico Michael Alexander Kirkwood Halliday (1925-2018), está exatamente a de “[...] compreender os textos literários e a natureza da arte verbal. [...]” (GHIO E FERNANDEZ, 2008 pp. 12-13 *apud* CABRAL E FUZER, 2014, p. 18).

A LSF começa a ser elaborada a partir da década de 60 do século XX e é finalmente organizada na obra *An introduction to functional grammar* de 1985 (esta tese usa a terceira edição, de 2004, feita com a colaboração de Christian Matthiessen). Halliday, de acordo com Neves (2016a, p. 18),

[...] assenta a sua gramática numa base sistêmica (e paradigmática), na qual o enunciado não parte de uma estrutura profunda abstrata, mas das escolhas que o falante faz quando o compõe para um propósito específico, com elas produzindo significado.

Halliday e Matthiessen (2004, p. 22, grifos dos autores, tradução minha)³ esclarecem que “a estrutura é a ordenação sintagmática da língua: padrões, ou regularidades, *o quê vai junto com o quê*. Sistema, por outro lado, é a ordenação no outro eixo: padrões *do quê pode ir no lugar do quê*.” Compreende-se, assim, que *estrutura* nomeia a ordem sintagmática, as regularidades e possibilidades previstas na gramática (no entendimento tradicional de gramática), já *sistema* nomeia os conjuntos de alternativas disponíveis na língua; o sistema se materializa nos textos.

Para entender como funciona a LSF é fundamental compreender o que significa, para esta perspectiva teórica, os seguintes termos: *texto*, *lexicogramática*, *contexto* (*de cultura e de situação*), *registro*, *instanciação* e *metafunção*. Seguem, abaixo, as definições:

³ No original: “structure is the syntagmatic ordering in language: patterns, or regularities, in what *goes together with* what. System, by contrast, is ordering on the other axis: patterns in what *could go instead of* what.”.

a) texto: Halliday e Matthiessen (2004, p. 3, tradução minha)⁴ começam a sua obra com a definição, que é retirada do capítulo 1 de *Cohesion in English* de Halliday e Hasan de 1976, do que é texto: “quando as pessoas falam ou escrevem, produzem texto. O termo ‘texto’ se refere a qualquer instância da língua, em qualquer meio, que faça sentido para alguém que conheça a língua.”

Os falantes de um determinado idioma se comunicam sempre através de textos, tenham esses textos uma “existência” física (escrito/impresso em um papel, livro etc.) ou sejam proferidos oralmente de maneira formal ou informal. O texto escrito, porém, não representa exatamente o texto oral. Halliday e Matthiessen (2004, p. 7, tradução minha)⁵ explicam que

existe outro nível de organização na linguagem ao qual tanto sistema oral quanto sistema escrito estão relacionados, nomeadamente o nível do fraseado ou “lexicogramatical” (nos referiremos a ele simplesmente como gramática, como no título do livro; mas é importante esclarecer desde o início que gramática e vocabulário não são dois componentes separados da língua – eles são as duas pontas de um contínuo). O sistema oral e o sistema escrito são dois modos de expressão através dos quais a lexicogramática de uma língua é representada, ou realizada (para usar um termo técnico).

b) lexicogramática: esse termo se refere tanto aos itens lexicais quanto às estruturas gramaticais, não há separação na LSF como há na gramática tradicional. A lexicogramática é um nível que está “[...] localizado entre **semântica** e **fonologia (grafologia, signo)**: os recursos para interpretar significados como **palavras** – a combinação de gramática e léxico (vocabulário).” (LAM, MATTHIESSEN e TERUYA, 2010, p. 131, grifos dos autores, tradução minha).⁶ E, de acordo com Cabral e Fuzer (2014, p. 21), “todos esses sistemas interdependentes estão envolvidos pelo contexto.”

c) contexto: todo texto se insere nos contextos que envolvem o falante/escritor que o produz. E que contextos são esses? Nesta teoria, *contexto cultural* e *contexto de situação*.

⁴ No original: “when people speak or write, they produce text. The term ‘text’ refers to any instance of language, in any medium, that makes sense to someone who knows the language.”

⁵ No original: “there is another level of organization in language to which both the sound system and the writing system are related, namely the level of wording, or ‘lexicogrammar’. (We shall usually refer to this simply as ‘grammar’, as in the title of the book; but it is important to clarify from the start that grammar and vocabulary are not two separate components of a language — they are just the two ends of a single continuum.) The sound system and the writing system are the two modes of expression by which the lexicogrammar of a language is represented, or realized (to use the technical term).

⁶ No original: “[...] located between **semantics** and **phonology (graphology, sign)**: the resources for construing meanings as **wordings**—the combination of grammar and lexis (vocabulary).

O contexto cultural é o mais amplo e mais estável, se relaciona com as práticas sociais às quais todos estão submetidos como as leis, as regras de moral, os costumes populares etc. e, por isso, nele se inserem os gêneros como os contos, as notícias jornalísticas ou as petições legais, por exemplo. Já o contexto de situação, explicam Cabral e Fuzer (2014, p. 27) “[...] é o ambiente imediato no qual o texto está de fato funcionando” e é descrito a partir de três variáveis: *campo*, *modo* e *relações* que, juntas, constituem o *registro*.

d) registro: o registro é explicado por Halliday e Matthiessen (2004, p. 27, grifo dos autores, tradução minha)⁷ como

[...] uma variedade funcional da linguagem (Halliday, McIntosh & Stevens, 1964; Halliday, 1978) – os padrões de instanciação do sistema global associado a um tipo de contexto dado (**contexto de situação**)⁸. Esses padrões de instanciação aparecem quantitativamente como ajustes no sistema de probabilidades da língua: o registro pode ser representado como uma configuração particular de probabilidades sistêmicas.

Esse padrão linguístico (o registro) quando identificado junto ao tipo de situação permite tecer relações e, assim, Bawarshi e Reiff (2013, p. 48) explicam que “[...] o registro descreve o que realmente está acontecendo (o “campo”), como os participantes se relacionam entre si (a “relação”) e qual papel a linguagem está desempenhando (o “modo”)”.

e) instanciação: Halliday e Matthiessen (2004, p. 26)⁹ afirmam que é o conceito da instanciação que torna exposições sobre a organização da língua mais claras e afirmam que

o sistema da língua é “instanciado” na forma de texto. Um texto pode ser um encontro de serviço trivial, como pedir café, ou pode ser um evento momentâneo da história da humanidade, como o discurso inaugural de Nelson Mandela; em qualquer caso, e qualquer que seja seu valor intrínseco, é uma instância de um sistema

⁷ No original: “[...] functional variety of language (Halliday, McIntosh & Stevens, 1964; Halliday, 1978) — the patterns of instantiation of the overall system associated with a given type of context (a **situation type**).* These patterns of instantiation show up quantitatively as adjustments in the systemic probabilities of language; a register can be represented as a particular setting of systemic probabilities. For example, the future tense is very much more likely to occur in weather forecasts than it is in stories (for examples of quantitative profiles of registers, see Matthiessen, 2002a, 2006).”

⁸ Cabe o entendimento que todas as traduções de Halliday e Matthiessen (2014), nesta tese, são minhas. Nota original: “aqui o termo registro, portanto, refere-se a uma variedade funcional de linguagem. Também tem sido usado de forma relacionada, mas de maneira diferente, para se referir aos valores contextuais associados a essa variedade funcional. (ver Martin, 1992; cf. Matthiessen, 1993)”. (tradução minha). No original: Here, the term ‘register’ thus refers to a functional variety of language. It has also been used in a related, but different way, to refer to the contextual values associated with such a functional variety (see Martin, 1992; cf. Matthiessen, 1993).

⁹ No original: the system of a language is ‘instantiated’ in the form of text. A text may be a trivial service encounter, like ordering coffee, or it may be a momentous event in human history, like Nelson Mandela’s inaugural speech; in either case, and whatever its intrinsic value, it is an instance of an underlying system, and has no meaningful existence except as such. [...] The system is the underlying potential of a language: its potential as a meaning-making resource.**

subjacente, e não tem existência significativa, exceto como tal. [...] O sistema é o potencial subjacente de uma linguagem: seu potencial como um recurso de construção de significado.**¹⁰

Vian Jr. (2009, p. 106) observa que é o conceito de instanciação que

[...] nos fornece a chave para a relação entre SISTEMA e TEXTO: o sistema linguístico é instanciado em forma de texto. Independentemente do tipo de texto¹¹ que se produza, do mais corriqueiro bom-dia a uma tese científica, ou dos valores inerentes a tais textos, qualquer um deles será uma instanciação de um sistema mais amplo.

O mesmo autor complementa seu raciocínio dizendo que

instanciação é a manifestação do sistema linguístico no texto, o que deve, da mesma forma, ser interpretado como um processo dialético, dado ao fato de que a instanciação se manifesta, constrói e reconstrói os potenciais de significado de determinada cultura. (VIAN JR., 2009, p. 109).

A partir desses conceitos, fica mais claro compreender quando Halliday e Matthiessen (2004) chamam atenção para o fato de que a língua como sistema e a língua como conjunto de textos *não são* objetos distintos – trata-se da mesma língua. O sistema da língua é virtual e Halliday Matthiessen (2004, p. 27)¹² afirmam que ela *não é*

a soma de todos os textos possíveis, mas uma entidade teórica à qual podemos atribuir certas propriedades e na qual podemos investir com considerável poder explicativo. Sistema e texto são, assim, relacionados através da instanciação. [...] Sistema e texto definem dois polos – o de potencial geral e o de uma instância particular. Entre esses dois polos existem padrões intermediários. Esses padrões

¹⁰ Nota original: Esse uso de “sistema” é, portanto, diferente – embora relacionado – ao significado do termo técnico na gramática (Seção 1.3.2. acima). O sistema é neste uso geral equivalente a totalidade de todos os sistemas específicos que figurariam em uma rede abrangente que englobasse todos os estratos (tradução minha). No original: This use of ‘system’ is thus different from — although related to — its meaning as a technical term in the grammar (Section 1.3.2 above). The system in this general sense is equivalent to the totality of all the specific systems that would figure in a comprehensive network covering every stratum.

¹¹ Nota original: “Enfatizamos aqui que a noção de texto preceituada por Halliday inclui qualquer produção oral ou escrita.”

¹² No original: “[...] the sum of all possible texts but a theoretical entity to which we can assign certain properties and which we can invest with considerable explanatory power. System and text are thus related through instantiation. [...] System and text define the two poles of the cline — that of the overall potential and that of a particular instance. Between these two poles there are intermediate patterns. These patterns can be viewed either from the system pole as subsystems, or from the instance pole, as instance types. If we start at the instance pole, we can study a single text, and then look for other texts that are like it according to certain criteria. When we study this sample of texts, we can identify patterns that they all share, and describe these in terms of a text type. By identifying a text type, we are moving along the cline of instantiation away from the text pole towards the system pole. The criteria we use when we compare the texts in our sample could, in principle, come from any of the strata of language — as long as they are systematic and explicit. However, research has shown that texts vary systematically according to contextual values: texts vary according to the nature of the contexts they are used in. Thus recipes, weather forecasts, stock Market reports, rental agreements, e-mail messages, inaugural speeches, service encounters in the local deli, news bulletins, media interviews, tutorial sessions, walking tours in a guide book, gossip during a tea break, advertisements, bedtime stories and all the other innumerable text types we meet in life are all ways of using language in different contexts. Looked at from the system pole of the cline of instantiation, they can be interpreted as registers.

podem ser visualizados a partir do polo do sistema como subsistemas ou do polo da instância, como tipos de instâncias. Se começarmos no polo da instância, podemos estudar um único texto e depois procurar outros textos semelhantes, de acordo com determinados critérios. Quando estudamos essa amostra de textos, podemos identificar padrões que todos compartilham e descrevê-los em termos de um tipo de texto. Ao identificar um tipo de texto, estamos movendo o polo da instância para longe do polo de texto em direção ao polo do sistema. Os critérios que usamos quando comparamos os textos em nossa amostra poderiam, em princípio, vir de qualquer um dos estratos da linguagem - desde que sejam sistemáticos e explícitos. No entanto, a pesquisa mostrou que os textos variam sistematicamente de acordo com os valores contextuais: os textos variam de acordo com a natureza dos seus contextos. Assim, receitas, previsões do tempo, relatórios do mercado de ações, contratos de aluguel, mensagens de e-mail, discursos inaugurais encontrados na lanchonete local, boletins de notícias, entrevistas na mídia, sessões de tutorial, passeios em um guia turístico, fofocas durante um intervalo para chá, propagandas, histórias para dormir e todos os outros tipos de texto que encontramos na vida são maneiras de usar a linguagem em contextos diferentes. Observados a partir do polo do sistema de instância, eles podem ser interpretados como registros.

f) metafunção: a língua funciona como construção da experiência humana e a verbalização dessa experiência é realizada através de funções linguísticas que Halliday e Matthiessen (2004, p. 30)¹³ nomeiam de *metafunções da linguagem*. A escolha pelo termo é explicada da seguinte maneira,

poderíamos tê-las chamadas simplesmente de ‘funções’; no entanto, existe uma longa tradição de falar sobre as funções da linguagem em contextos onde “função” significa simplesmente propósito ou modo de usar a linguagem, e não tem significado para a análise da própria linguagem (cf. Halliday e Hasan, 1985: Capítulo 1; Martin, 1990). Mas a análise sistêmica mostra que a funcionalidade é intrínseca à linguagem: isto é, toda a arquitetura da linguagem é organizada em linhas funcionais. A linguagem é como é por causa das funções através das quais evoluíram as espécies humanas. O termo ‘metafunção’ foi adotado para sugerir que a função era um componente integral dentro da teoria geral.

São três as metafunções:

1) metafunção textual (relacionada ao “modo”): a oração como mensagem. Halliday e Matthiessen (2004, p. 64)¹⁴ observam que é possível assumir que “[...] em todas as línguas a oração possui característica de mensagem: tem uma forma de organização pela qual se encaixa e contribui para o fluxo do discurso.” Esta metafunção organiza a informação da

¹³ No original: “we could have called them simply ‘functions’; however, there is a long tradition of talking about the functions of language in contexts where ‘function’ simply means purpose or way of using language, and has no significance for the analysis of language itself (cf. Halliday and Hasan, 1985: Chapter 1; Martin, 1991). But the systemic analysis shows that functionality is intrinsic to language: that is to say, the entire architecture of language is arranged along functional lines. Language is as it is because of the functions in which it has evolved in the human species. The term ‘metafunction’ was adopted to suggest that function was an integral component within the overall theory.”

¹⁴ No original: “[...] in all languages the clause has the character of a message: it has some form of organization whereby it fits in with, and contributes to, the flow of discourse.”

seguinte maneira: o que é já é conhecido e o que é novo para o leitor e como esses dados se relacionam de forma coesa e coerente.

2) metafunção interpessoal (relacionada às “relações”): a oração como troca. Halliday e Matthiessen (2004, p. 106)¹⁵ explicam que “[...] a oração é também organizada como um evento interativo envolvendo falante, ou escritor, e audiência.” Sendo assim, esta metafunção tem o propósito de revelar a relação entre falante/escritor e ouvinte/leitor que acontece através de perguntas, ordens e afirmativas; além de seus papéis sociais no evento de fala.

3) metafunção ideacional (relacionada ao “campo”): a oração como representação. Nesta metafunção o objetivo é compreender o meio – quem faz o quê, a quem, onde e quando. Neves (1994, p. 111) explica que nesta metafunção

[...] falante e ouvinte organizam e incorporam na língua sua experiência dos fenômenos do mundo real, o que inclui sua experiência dos fenômenos do mundo interno da própria consciência, ou seja, suas reações, cognições, percepções, assim como seus atos linguísticos de falar e de entender.

Essas metafunções são concomitantes e atuam, de acordo com Neves (2016b, p. 97), da seguinte maneira:

nesse modelo os componentes fundamentais do significado são os componentes funcionais, presentes em todas as línguas e que se organizam em torno de dois significados principais: o “ideacional”, ou reflexivo, e o “interpessoal”, ou ativo. Essas são as metafunções da linguagem, nada mais do que as manifestações, no sistema linguístico, dos dois propósitos mais gerais que fundamentam todos os usos linguísticos: entender o ambiente (ideacional) e influir sobre os outros (interpessoal). Um terceiro componente metafuncional, o “textual”, confere relevância a esses dois propósitos mais gerais do uso da linguagem.

O centro da descrição para a LSF é a *oração*. Gouveia (2009, p. 20) expõe que

[...] o texto é a nossa unidade de descrição, mas é a oração que é a unidade principal de processamento da gramática¹⁶, já que tudo se processa à volta da oração: acima de, abaixo de, para além de. [...] a oração é simultaneamente uma representação, uma troca e uma mensagem, porquanto ela é, enquanto estrutura gramatical, o resultado do mapeamento simultâneo de, respectivamente, significados ideacionais, significados interpessoais e significados textuais.

¹⁵ No original: “[...] the clause is also organized as an interactive event involving speaker, or writer, and audience.”

¹⁶ Nota original: no quadro teórico da LSF, a gramática não é separável do vocabulário, portanto são encarados como dois extremos de um mesmo e único contínuo. Daí que o uso da palavra lexicogramática seja preferível precisamente porque dá conta da inseparabilidade entre uma coisa e outra. Embora se use a palavra gramática, como no título desse artigo, deverá sempre ser tido em conta que por gramática se entende lexicogramática.

Halliday e Matthiessen (2004, p. 10)¹⁷ ressaltam que “a análise da gramática é um modo perspicaz de se entrar no estudo do discurso.” Assim, o texto é uma unidade semântica e não pode ser pensado/analísado desatrelado da gramática que, na LSF é de orientação primariamente paradigmática, enquanto na gramática tradicional é sintagmática.

Nos próximos subitens as três metafunções são analisadas mais detalhadamente.

1.3.2 Metafunção Textual

Halliday e Matthiessen (2004, p. 64)¹⁸ explicam que na LSF a oração deve ser entendida “[...] como uma unidade na qual três tipos diferentes de significado são combinados. Três estruturas distintas, cada uma expressando um tipo de organização semântica, mapeadas umas nas outras para produzir uma única redação.”

Cada metafunção tem terminologia própria, a metafunção textual apresenta como principais termos o *Tema* e o *Rema*. O Tema nomeia o ponto de partida da mensagem e sua posição é, de fato, no início da oração. O escritor/falante escolhe seu Tema baseado no que acha que seu leitor/ouvinte sabe. Halliday e Matthiessen (2004, p.66) afirmam que cabe ao Tema preparar a “cena” para a oração e, dessa forma, ajudar a construir a mensagem que aquele texto pretende passar.

Cabral e Fuzer (2014, p. 130) explicam que

a escolha do Tema de uma oração relaciona-se necessariamente com o modo pelo qual a informação se desenvolve no decorrer do texto. Oração por oração, os Temas são selecionados para indicar a progressão de uma informação geral para uma particular, de uma informação particular para uma geral, ou mesmo de outros modos de organização.

As mesmas Cabral e Fuzer (2014, p.132) facilitam o processo de identificação do Tema expondo a seguinte regra geral: “Tema é tudo o que aparece em posição inicial na oração, até o final do primeiro elemento experiencial (participante, processo ou circunstância).” É na posição do Tema que são colocadas informações que podem, de acordo com Cabral e Fuzer (2014, p.131):

a)ligar a oração que se inicia a orações que a precederam;

¹⁷ No original: “[...] the analysis of grammar is to be an insightful mode of entry to the study of discourse.”

¹⁸ No original: “[...] as a unit in which meanings of three different kinds are combined. Three distinct structures, each expressing one kind of semantic organization, are mapped on to one another to produce a single wording.”

- b) ao serem reiteradas, revelar o assunto em alguns tipos de texto;
- c) estabelecer um contexto que prepara para o Rema (que segue o Tema).

Em termos mais gerais, “[...] o Tema de uma oração é o primeiro grupo ou locução que possui alguma função na estrutura experiencial da oração.” (HALLIDAY E MATTHIESSEN, 2004, p. 66)¹⁹ e é mais comumente realizado por um grupo nominal, mas também pode aparecer como um grupo adverbial ou um grupo preposicionado. O desenvolvimento da oração, das ideias contidas no Tema, é feito no Rema e, juntos, eles formam a *estrutura temática* da oração.

Bárbara e Gouveia (2006, p. 58), porém, observam que há uma diferença entre identificação e função do Tema e ressaltam que

[...] a identificação do elemento Tema é o resultado de uma definição funcional e não o resultado de uma posição particular em uma estrutura gramatical. Ocorre que, em inglês, as duas coisas coincidem, mas isso não pode ser suficiente para incluir aspectos estruturais na definição de Tema que, supostamente, é uma função presente em todas as línguas naturais, independentemente de sua configuração estrutural e posicionamento.

Os mesmos autores se baseiam na definição de sujeito psicológico de Halliday que consta na introdução de 1994 de sua obra – *An Introduction to Functional Grammar* – para elaborar um conceito de Tema considerando a questão do sujeito oculto na língua portuguesa. Gouveia e Bárbara (2006, p.65, grifos dos autores) explicam que Halliday

[...] estabelece a diferença entre Sujeito, Ator e Tema, usando, para esse propósito, as noções tradicionais de Sujeito: Sujeito lógico, que Halliday chama de Ator; Sujeito gramatical que ele chama de Sujeito e Sujeito psicológico que ele chama de Tema. Nesse ponto é que Halliday apresenta, numa passagem pouco citada, a noção tradicional de sujeito psicológico: Sujeito psicológico é o conteúdo da mensagem. Foi chamado de “psicológico” porque é o que o falante tem em mente quando começa a produzir uma oração. Destacando essa definição de Sujeito psicológico, o ancestral do conceito de Tema, diríamos, então, com base em nossas conclusões, que Tema é o assunto da mensagem, aquilo que o falante tem em mente quando começa a produzir uma oração, mesmo que não corresponda a qualquer realização morfológica.

Jorge e Leal (2014, p. 101, grifo das autoras) explicam que a definição de Bárbara e Gouveia (2006) mantém os pressupostos de Halliday,

[...] nomeadamente o do *tema* como ponto de partida para a mensagem, como base a partir da qual a oração se alicerça (subtendendo-se ainda o critério da posição inicial) – mas é complementada com a questão da sua realização morfológica (questão essa que encontra justificação no facto de o português ser uma língua SVO em que predominam os sujeitos elípticos).

¹⁹ No original: “[...] the Theme of a clause is the first group or phrase that has some function in the experiential structure of the clause.”

Todavia como, para esta tese, a LSF é uma ferramenta e não o assunto central, a complexidade da identificação do Tema se restringe a essa exposição somente. Nas análises dos contos do *corpus* adota-se a perspectiva de Cabral e Fuzer (2004) que explicam, além do que já foi apresentado, que o Tema pode ainda ser *marcado* ou *não marcado*, isto quer dizer que se a oração estiver na ordem direta, com o sujeito gramatical ocupando a posição inicial, se tem um Tema não marcado. Já o Tema marcado é exatamente o oposto, ocorre quando a posição inicial *não* é ocupada pelo sujeito gramatical da oração.

Cabral e Fuzer (2014, p. 137) explicam que “podem estar em posição temática na oração elementos das três metafunções da linguagem: experiencial, interpessoal e textual.” Assim, são três os tipos de Tema:

- a) *tópico* (metafunção ideacional) que é quando o Tema é realizado por algum significado representacional, ou seja, participante, processo ou circunstância;
- b) *interpessoal* (metafunção interpessoal) que é quando o Tema inclui os seguintes itens: elemento QU- (qual, que etc.) marcando a solicitação de uma resposta; VOCATIVO porque identifica o interlocutor; ADJUNTO MODAL, advérbios como ‘infelizmente’ ou ‘talvez’ que indicam uma atitude ou avaliação com relação à mensagem e ORAÇÕES MENTAIS EM PRIMEIRA OU SEGUNDA PESSOA como, por exemplo, ‘Acredito que’ porque também expressam opinião ou solicitam algum tipo de resposta;
- c) *textual* (metafunção textual) realizados por CONJUNÇÕES (ligam as orações), SEQUENCIALIZADORES (que vinculam a oração de forma coesa com a anterior) e CONTINUATIVOS (também indica relação com o discurso anterior).

Uma mesma oração pode exibir Temas *simples* (um único tipo) ou *múltiplos*, ou seja, com a presença dos três tipos como no exemplo de Cabral e Fuzer (2014, p.137): “Por exemplo, (TEMA TEXTUAL) podem (TEMA INTERPESSOAL) ser vistos (TEMA TÓPICO) cristais grandes de hidróxido de cálcio, agulhas finas e longas de etringita [...] (REMA)”.

Como já exposto, o Tema e o Rema compõem a estrutura temática da oração, já a *estrutura da informação* é definida pela *informação dada* e *informação nova*. Estas dizem respeito ao nível do conteúdo da oração. Halliday e Matthiessen (2004, p. 89)²⁰ explicam que

²⁰ No original: “the information unit is what its name implies: a unit of information. Information, in this technical grammatical sense, is the tension between what is already known or predictable and what is new or

a unidade de informação é o que o nome diz: uma unidade de informação. Informação, nesse sentido técnico gramatical, é a tensão entre o que já se sabe ou é previsível e o que é novo ou imprevisível. É diferente do conceito matemático de informação, que é a medida da imprevisibilidade. É a interação do conhecido com o desconhecido que gera a informação no sentido linguístico. Por isso a unidade de informação é uma estrutura composta de duas funções: o Novo e o Dado.

Uma unidade de informação ideal combina *Novo* e *Dado*. Halliday e Matthiessen (2004, p. 93)²¹ explicam que ainda que se relacionem, Tema e Rema e Novo e Dado *não* são a mesma coisa, “o Tema é o que, eu, o falante, escolho tomar como ponto de partida. O Dado é o que você, ouvinte, já sabe ou teve acesso. Tema+Rema é orientado pelo falante, enquanto Dado+Novo é orientado pelo ouvinte.” Mas, colocam Halliday e Matthiessen (2004, p. 93)²²,

[...] ambos são selecionados pelo falante. É o falante que determina ambas estruturas, mapeando um para o outro para dar uma textura composta ao discurso e, assim, relacioná-lo ao seu contexto. A qualquer momento do processo discursivo, terá sido construído um rico ambiente verbal e não-verbal para o que quer que se siga; as escolhas do falante são feitas contra o pano de fundo e o que foi dito e aconteceu antes. O contexto eventualmente cria condições específicas que anulam o padrão não-marcado de Tema dentro do Dado e do Novo dentro do Rema.

O Novo, de acordo com Cabral e Fuzer (2014, p. 128), não trata apenas de uma informação desconhecida ou imprevisível para o leitor/ouvinte, mas também o “[...] que não é recuperável, a partir do discurso precedente.” O Dado, por sua vez, explicam Cabral e Fuzer (2014, p.128), é o “[...] elemento de conhecimento compartilhado ou mútuo entre os interlocutores e se constitui do que é previsível pelo contexto; trata-se não só do que é consenso entre falante e o ouvinte, mas também do que é recuperável no texto e na situação.”

É importante observar que, durante o processo das análises, a metafunção textual foi a que se mostrou menos produtiva para esta pesquisa. Identificar o que Clarice Lispector posiciona no Tema e no Rema dos enunciados analisados não se mostra particularmente relevante para a construção de significado dos vocábulos cromáticos. Já a questão da progressão temática (Tema e Rema revelando como a autora efetuou a ligação das

unpredictable. This is different from the mathematical concept of information, which is the measure of unpredictability. It is the interplay of new and not new that generates information in the linguistic sense. Hence the information unit is a structure made up of two functions, the New and the Given.”

²¹ No original: The Theme is what I, the speaker, choose to take as my point of departure. The Given is what you, the listener, already know about or have accessible to you. Theme + Rheme is speaker-oriented, whereas Given + New is listener-oriented.

²² No original: [...] both are, of course, speaker-selected. It is the speaker who assigns both structures, mapping one on to the other to give a composite texture to the discourse and thereby relate it to its environment. At any point of the discourse process, there will have been built up a rich verbal and non-verbal environment for whatever is to follow; the speaker's choices are made against the background of what has been said and what has happened before. The environment will often create local conditions which override the globally unmarked pattern of Theme within Given, New within Rheme.

informações e orações para organizar sua mensagem) acabou por não ser estudada de forma mais detalhada, pois a busca se centrou apenas nos enunciados que apresentam vocabulário dentro dos critérios da pesquisa (ver CAPÍTULO 2, METODOLOGIA DE PESQUISA, p. 88), ou seja, uma espécie de amostra do texto em questão. De qualquer forma, todas as análises (ver CAPÍTULO 3, ANÁLISE DE DADOS, p. 107) incluem a identificação do Tema e do Rema e que tipo de informação eles apresentam.

1.3.3 A Metafunção Interpessoal

Esta é a metafunção que representa as relações interativas entre os participantes do processo discursivo: escritor/falante e leitor/ouvinte. Nesta metafunção o escritor/falante assume um papel e espera que seu leitor/ouvinte, por sua vez, assumam outro. Halliday e Matthiessen (2004, p.106)²³ exemplificam essa relação da seguinte maneira, “[...] ao fazer uma pergunta, um falante está assumindo o papel de investigador da informação e exigindo que o ouvinte assumam o papel de fornecedor da informação demandada.”

Essa relação interativa envolve dois tipos de processos: dar e pedir. O falante/escritor ora oferece/dá algo, ora exige/pede algo. Halliday e Matthiessen (2004, p. 107)²⁴ explicam que

[...] dar significa ‘convidando a receber’, e pedir significa ‘convidando a dar’. O falante não está fazendo algo sozinho; ele também está exigindo algo de seu ouvinte. Tipicamente, portanto, um ‘ato’ de falar é algo que é mais apropriado que seja chamado de interação: é uma troca, na qual dar implica receber e pedir implica dar em resposta.

Esses participantes trocam informações e bens e serviços, utilizando recursos linguísticos que estabelecem *polaridade* (positiva e negativa) e indicam *modalidade* (o modo como o escritor/falante interfere sobre o que é dito). Quando acontece a troca de informação, a oração é denominada *proposição* e, de acordo com Halliday e Mattiessen (2004, p. 110)²⁵,

²³ No original: “[...] in asking a question, a speaker is taking on the role of seeker of information and requiring the listener to take on the role of supplier of the information demanded.”

²⁴ No original: “[...] giving means ‘inviting to receive’, and demanding means ‘inviting to give’. The speaker is not only doing something himself; he is also requiring something of the listener. Typically, therefore, an ‘act’ of speaking is something that might more appropriately be called an interact: it is an exchange, in which giving implies receiving and demanding implies giving in response.”

²⁵ No original: “it becomes something that can be argued about — something that can be affirmed or denied, and also doubted, contradicted, insisted on, accepted with reservation, qualified, tempered, regretted and so on.”

“torna-se algo que pode ser discutido – algo que pode ser afirmado ou negado, e também duvidado, contradito, insistido, aceito com reserva, qualificado, suavizado, lamentado e assim por diante.” O termo proposição, contudo, não deve ser usado para todas as interações entre os participantes. Quando a língua é usada para a troca de bens e serviços (serviços aqui no sentido de atividades), a relação se altera porque esse tipo de oração não permite ser negada e/ou afirmada como a proposição; o nome então, nesse caso, é *proposta*.

A parte da gramática que trata dos significados interpessoais é o *sistema de MODO*. Os modos oracionais são o *interrogativo*, o *declarativo/indicativo* e o *imperativo* e cada um deles realiza, com suas próprias características, as *funções de fala*.

As noções de polaridade e modalidade completam a metafunção interpessoal. Sobre a polaridade, que pode ser positiva ou negativa, explicam Halliday e Matthiessen (2004, p. 143)²⁶,

a oposição positivo/negativo é aquela que é razoavelmente certa de ser gramaticalizada em qualquer língua, associada à oração como proposição ou proposta. Tipicamente a oração positiva não é formalmente marcada, enquanto a negativa é realizada por um elemento adicional: em inglês pela palavra *not* localizada próxima ao verbo.

Já a modalidade é, de acordo com Neves (2016a, p. 205),

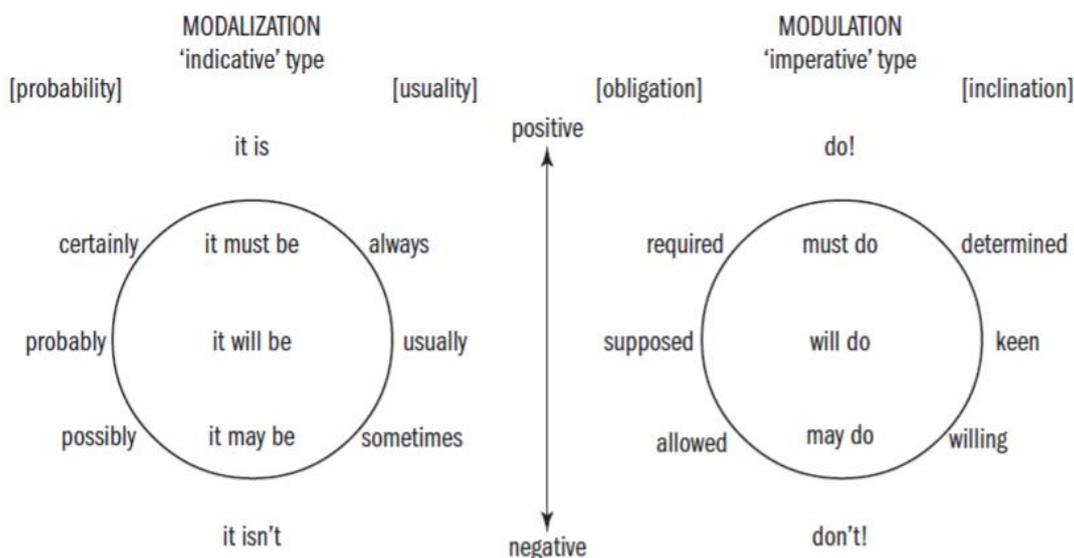
[...] terreno intermédio em relação aos polos positivo e negativo do enunciado. Ela faz parte da consideração de que a polaridade e a modalidade são componentes dos enunciados em geral, e de que todas as línguas conhecidas apresentam a possibilidade de modalizar ou negar uma proposição (em si, afirmativa).

A modalidade também se refere ao recurso expressivo que o escritor escolhe para interferir naquilo que diz, às vezes de uma forma bastante sutil ou inusitada da forma que acontece em textos ficcionais como, por exemplo, o gênero conto que permite que o escritor exerça sua criatividade livremente. Cabral e Fuzer (2009, p.114) explicam que “a noção de modalidade está relacionada à distinção entre proposições (informações) e propostas (bens e serviços), denominadas, respectivamente, *modalização* e *modulação*, que se expressam em diferentes graus [...]”. Esses graus são os da *probabilidade* e da *usualidade* para a modalização e o da *obrigação* e da *inclinação* para a modulação. Halliday e Matthiessen (2004, p. 619) organizam essa relação em um esquema reproduzido (no original, em inglês)

²⁶ No original: “the positive/negative opposition is one that is fairly certain to be grammaticalized in every language, in association with the clause as proposition or proposal. Typically the positive clause is formally unmarked, while the negative is realized by some additional element: in English, by the word *not* located in the neighbourhood of the verb.”

abaixo (FIGURA 1). No ANEXO C (p. 414) disponibiliza-se uma versão em português desse esquema elaborado por Cabral e Fuzer (2014, p. 116).

Figura 1 - Modalidade e Polaridade



Para esta pesquisa o interesse reside em identificar possíveis interações por parte de Clarice Lispector e/ou posicionamentos dela nos enunciados selecionados. É exatamente a metafunção interpessoal que permite isso, principalmente ao ser combinada com o Sistema de Avaliatividade (ver item 1.4, p. 61); essas identificações estão nas análises dos contos que constituem o *corpus* principal (ver CAPÍTULO 3, ANÁLISE DE DADOS, p. 107).

Cabe adiantar que o modo oracional declarativo e as proposições constituem o padrão dominante dos enunciados do *corpus*, mas esse é um resultado que já era esperado. Afinal o gênero é o conto, são histórias ficcionais narradas, declaradas pela autora e seus enunciados podem ser ou não aceitos pelos leitores individualmente. Ela os propõe e os entrega a quem lê, raramente fazendo uso de outros modos oracionais (ver ANEXO B, p. 393).

Os conceitos de modalidade e polaridade também se mostram muito produtivos para as análises deste estudo. Um exemplo é o subitem 1 de *Tentação* (item 3.2.4.5, p. 201): “E como se não bastasse a claridade das duas horas, ela era **ruiva**” (LISPECTOR, 2016, p. 314, grifo meu). Tem-se, a partir da metafunção interpessoal, uma proposição, pois a autora informa ao seu leitor que a personagem é ruiva (modo oracional declarativo). É esta afirmativa que interessa ao estudo, visto a palavra ruiva pertencer ao vocabulário cromático definido para a pesquisa. Mas é a segunda oração do período (e a que precede a que possui vocabulário cromático) – E como se não bastasse a claridade das duas horas – que torna a

polaridade da proposição ela era ruiva, negativa; isso é demonstrado detalhadamente na análise do conto no CAPÍTULO 3 (especificamente o item 3.2.4.5, p. 201). Aqui o que se quer observar é o fato de ser exatamente o comentário da narradora que adiciona ao vocábulo ruiva a ideia de negatividade, algo importante para o verbete da palavra no vocabulário apresentado ao final da tese.

Todavia, a metafunção interpessoal vai além dos conceitos e terminologia até aqui apresentados. Como já exposto, a LSF é ferramenta nesta tese e, ao longo das análises, alguns termos e conceitos não foram aplicados por não se mostrarem produtivos para a elaboração do vocabulário cromático. O objetivo deste item, contudo, é fornecer um painel geral da metafunção; sendo assim, seguem abaixo os demais termos e conceitos que compõem a metafunção interpessoal.

No sistema de MODO existem dois componentes: o *Modo* e o *Resíduo*. O Modo é composto de *Sujeito* e *Finito*; o Sujeito em geral é um grupo nominal, mas pode ser formado por pronomes pessoais ou demonstrativos. Na língua portuguesa é possível que seja omitido já que existe o sujeito oculto (ou desinencial ou implícito) como em “Dormiu cedo/ (Ele) Dormiu cedo.” Já o Finito, na língua portuguesa, pode corresponder ao verbo auxiliar (quando houver) e às desinências modo-temporais. Halliday e Matthiessen (2004, p. 115)²⁷ explicam que

o elemento Finito, como o próprio nome indica, tem a função de tornar a proposição finita. Isto é, circunscreve-a, torna a proposição razoável, de modo que se torna algo a ser discutido. Uma boa maneira de tornar algo discutível é dar um ponto de referência no aqui e no agora; e é isso que o Finito faz. Ele relaciona a proposição ao contexto do evento de fala. Isto pode ser feito de duas maneiras. Uma é referenciando o tempo da fala; outro é referenciando o julgamento do falante. Um exemplo do primeiro caso seria o *estava em um homem velho estava atravessando a rua*; do segundo, *não pode em isso não pode ser verdade*. Em termos gramaticais, o primeiro é o tempo primário, o segundo é a modalidade.

O tempo primário se refere ao passado, presente ou futuro do momento da fala de uma proposição (não há tempo primário em uma proposta), já a modalidade significa que pode ser “[...] provável ou improvável (se for uma proposição), desejável ou indesejável (se for uma proposta). Uma proposição e uma proposta podem se tornar discutíveis se forem avaliadas em

²⁷ No original: “the Finite element, as its name implies, has the function of making the proposition finite. That is to say, it circumscribes it; it brings the proposition down to earth, so that it is something that can be argued about. A good way to make something arguable is to give it a point of reference in the here and now; and this is what the Finite does. It relates the proposition to its context in the speech event. This can be done in one of two ways. One is by reference to the time of speaking; the other is by reference to the judgement of the speaker. An example of the first is *was in an old man was crossing the road*; of the second, *can't in it can't be true*. In grammatical terms, the first is primary tense, the second is modality.”

termos do grau de probabilidade ou a obrigação associada a elas.” (HALLIDAY E MATTHIESSEN, 2004, p. 116).²⁸

O outro componente, o Resíduo, como o próprio nome indica, é aquilo que resta na oração depois de se identificar o Modo. Ele se compõe de três elementos (na seguinte ordem): *Predicador*, *Complemento* e *Adjunto(s)*. Só pode conter um Predicador, de um a dois Complementos, mas o número de Adjuntos pode chegar a sete.

O Predicador só não é encontrado nas frases com elipse e nesses casos, explicam Halliday e Matthiessen (2004, p. 121)²⁹,

é realizado por um grupo verbal menos o operador temporal ou modal, que vimos funcionar como Finito no elemento Modo; por exemplo, em grupos verbais *was shining, have been working, may be going to be replaced* as partes que funcionam como Predicador são *shinning, been working, be going to be replaced*.

Já o Complemento, de acordo com Cabral e Fuzer (2014, p. 111), costuma ser realizado por um grupo nominal e pode constar de um grupo adjetivo. O Complemento poderia ser sujeito, mas não é; aliás Halliday e Matthiessen (2004, p. 123) esclarecem que qualquer grupo nominal que não esteja funcionando como sujeito é Complemento. O Adjunto, por sua vez, não pode nunca exercer a função de sujeito e é “[...] realizado por um grupo adverbial ou por um grupo preposicional, que indicam tempo, causa, finalidade, modo, espaço, dentre outros.” (CABRAL E FUZER, 2014, p. 112).

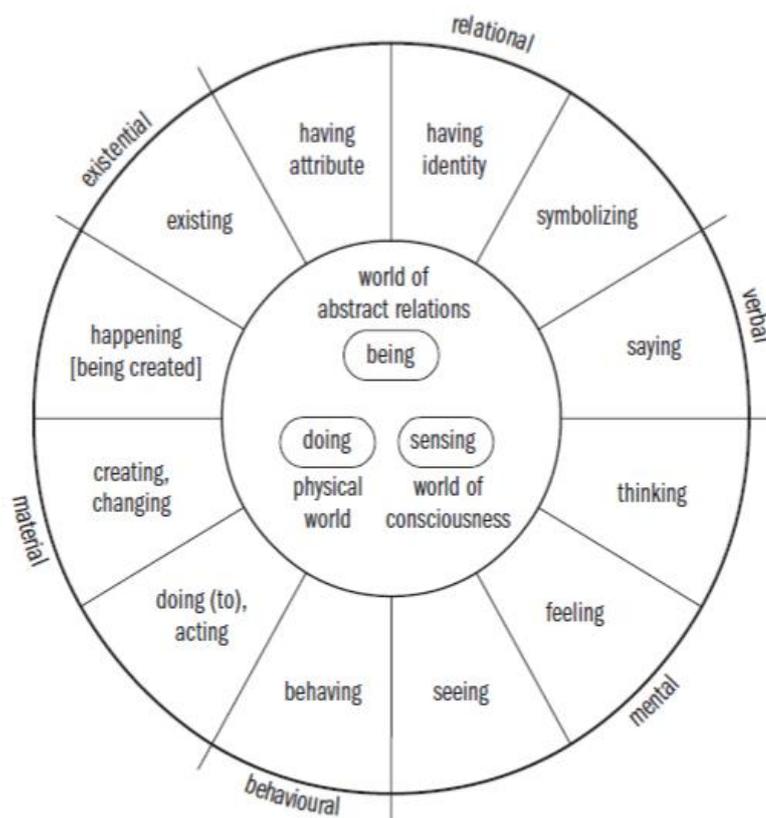
1.3.4 Metafunção Ideacional

Nesta metafunção o objetivo da oração é realizar linguisticamente o que se faz no mundo, tanto o externo quanto o interno. Halliday e Matthiessen (2004, p. 172) elaboram uma roda (Figura 2), reproduzida na página 44, no original em inglês, que ilustra os principais processos através dos quais o falante/escritor representa suas experiências. No ANEXO C (p. 414) disponibiliza-se a versão dessa roda em português que foi esquematizada por Cabral e Fuzer (2014, p. 42).

²⁸ No original: “[...] likely or unlikely (if a proposition), desirable or undesirable (if a proposal). A proposition or proposal may become arguable through being assessed in terms of the degree of probability or obligation that is associated with it.”

²⁹ No original: “it is realized by a verbal group minus the temporal or modal operator, which as we have seen functions as Finite in the Mood element; for example, in the verbal groups *was shining, have been working, may be going to be replaced* the parts functioning as Predicator are *shinning, been working, be going to be replaced*.”

Figura 2 - Tipos de Processos no Sistema da Transitividade



Os eventos da existência do falante são representados por meio da língua através do que a LSF chama de *sistema da transitividade* (que difere do conceito de transitividade que se tem na gramática tradicional). A explicação de Halliday e Matthiessen (2004, p. 170, grifos dos autores)³⁰ para o termo é a seguinte:

o sistema da transitividade organiza o mundo da experiência como um conjunto administrável de TIPOS DE PROCESSOS. Cada tipo de processo fornece o seu próprio modelo ou esquema para construir um domínio particular de experiência como uma figura de um tipo particular [...].

A transitividade é o *processo*, mas também atua com os *participantes* (grupo nominal) e as *circunstâncias* (advérbios e preposições que marcam a localização dos eventos no tempo, no espaço, indicam causa e modo). As circunstâncias auxiliam na descrição do contexto porque posicionam eventos no tempo e no espaço, evidenciam suas causas, descrevem o modo etc. e estão presentes em todos os processos. Os processos, por sua vez, se subdividem

³⁰ No original: “the transitivity system construes the world of experience into a manageable set of PROCESS TYPES. Each process type provides its own model or schema for construing a particular domain of experience as a figure of a particular kind [...]”.

e cada uma dessas subdivisões possui nomenclatura própria – o que será visto no subitem dedicado a cada um.

A metafunção ideacional se mostrou bastante produtiva para esta pesquisa. A identificação de determinados processos possibilita um entendimento mais preciso das escolhas vocabulares cromáticas de Clarice Lispector e isso influencia diretamente na redação dos verbetes. A atenção, a partir da metafunção ideacional, centra-se no processo (verbo) e isso possibilita uma observação mais rigorosa da combinação, da construção, da organização da ideia. Ainda que o texto ficcional goze de liberdade estilística, ele está atrelado à disciplina da construção sintática ou não seria compreendido pelos leitores. E é exatamente isso que a análise a partir da metafunção ideacional propicia: uma atenção redobrada a respeito da organização sintática e, sobretudo, a respeito das escolhas verbais.

Um exemplo é o do subitem 1 de *Eu e Jimmy* (item 3.2.4.1, p. 164) que traz o seguinte enunciado: “Lembro-me ainda de Jimmy, aquele rapaz de cabelos **castanhos** e despenteados, encobrindo um crânio alongado de rebelde nato.” (LISPECTOR, 2016, p.78, grifo meu). Os cabelos de Jimmy são castanhos e essa cor ganha o sentido de comum ao longo das análises por ser a cor de cabelo da maioria das pessoas; a que não chama atenção. Neste enunciado, em especial, nota-se que a peculiaridade do rapaz está no formato do seu crânio que é alongado de rebelde nato. É exatamente a metafunção ideacional que propicia a “revelação” de que a rebeldia de Jimmy está muito bem disfarçada porque aquele crânio está encoberto. Seus cabelos *fazem* algo porque a oração é material: eles *encobrem* o crânio. O verbo no gerúndio reforça a ideia de uma ação contínua e, a isso, se acrescenta a cor de cabelo comum, o castanho, que torna seu “disfarce” ainda mais perfeito. Assim, ainda que tenha uma característica física de rebelde nato, Jimmy está disfarçado para o mundo por ter a cor de cabelo das pessoas comuns.

É razoável afirmar que a metafunção ideacional é a mais complexa das três metafunções com relação a subdivisões e terminologia. Os seis processos do Sistema de transitividade possuem, cada um, nomenclaturas próprias, como já foi mencionado. Em razão disso, para uma melhor compreensão, é preciso voltar à **FIGURA 2** (ver p. 44) para que se visualize que são três os principais processos no sistema da transitividade (centro da figura): o que se refere ao mundo das relações abstratas (*world of abstract relations*), o SER (*being*); o mundo das relações físicas (*physical world*), o FAZER (*doing*) e o mundo da consciência (*world of consciousness*), o SENTIR (*sensing*). O SER é realizado pelos *processos relacionais (relational)*, o FAZER pelos *processos materiais (material)* e o SENTIR pelos *processos mentais (mental)*. Nas fronteiras desses processos principais estão outros três:

processos verbais (*verbal*: localizado entre os relacionais e os mentais), *processos comportamentais* (*behavioural*: localizado entre os mentais e os materiais) e *processos existenciais* (*existential*: localizado entre os materiais e os relacionais).

Todos esses processos são apresentados abaixo, na mesma ordem que Halliday e Mathiessen (2004, p.179) o fazem em seu livro:

1.3.4.1 Orações materiais: processos de fazer e acontecer

São as orações que tratam do mundo das relações físicas e costumam apresentar verbos como ‘mudar’, ‘criar’ e ‘agir’, por exemplo. Halliday e Matthiessen (2004, p. 179, grifos dos autores)³¹ explicam que “[...] orações ‘materiais’ são orações de fazer & acontecer: uma oração ‘material’ constrói uma determinada mudança no fluxo de eventos através de algum investimento de energia.” Nessas orações há indicação de que as coisas estão realmente sendo feitas ou alteradas. Mas por quem? Cabral e Fuzer (2014, p. 46, grifo das autoras) explicam que “tal mudança é provocada por algum investimento de energia feita por um participante inerente ao processo, denominado *Ator*.” O *Ator*, portanto, é o responsável pela ação e, ao final, o resultado provocado por ele será diferente daquele que havia no início – a mudança será identificada (algo foi *feito* ou *aconteceu*). O que foi alterado ou criado, o outro Participante do Processo, recebe o nome de *Meta*.

As orações materiais podem ser classificadas de *intransitivas* ou *transitivas*. As intransitivas são aquelas em que o *Ator* é o único Participante, já as transitivas incluem outro Participante – a *Meta*, aquilo que é impactado (alterado ou criado). As orações materiais podem ainda ser *transformativas* ou *criativas*. Cabral e Fuzer (2014, p. 47, grifos meus) esclarecem que nas transformativas “[...] o resultado é a mudança de algum aspecto de um participante já existente. O *Ator* ou a *Meta*, que preexistem, *são transformados*, tendo como resultado a troca ou alteração de algum aspecto do mundo físico.” Nas criativas o que acontece é o oposto, o participante não existe, é *criado*, passa a existir no mundo interior ou exterior.

³¹ No original: “[...] ‘material’ clauses are clauses of doing&-happening: a ‘material’ clause construes a quantum of change in the flow of events as taking place through some input of energy.”

As orações materiais podem também apresentar, além do Ator e da Meta, outros Participantes nomeados de *Escopo*, *Beneficiário* e *Atributo*. O Escopo é o Participante que não é afetado pelo Processo material. Halliday e Matthiessen (2004, p. 192, grifos dos autores)³² explicam que

o Escopo pode representar uma entidade que existe independentemente do processo, mas que indica o domínio sobre o qual o processo acontece. Um exemplo é *Você atravessará algumas montanhas solitárias, tenha certeza que tem gasolina suficiente.*

As montanhas do exemplo acima existem independente de alguém passar ou não por elas e, como Participantes, podem aparecer nos mais variados Processos. As montanhas seriam, no caso, um Escopo-entidade que, de acordo com Cabral e Fuzer (2014, p. 50) é aquele que “[...] constrói o domínio em que o processo se desenrola [...]”. O exemplo de Cabral e Fuzer é: “Os escoteiros (ATOR) seguiram (PROCESSO MATERIAL) a trilha (ESCOPO-ENTIDADE).” Montanhas, no exemplo de Halliday e Matthiessen, e trilha no de Cabral e Fuzer, são locais que existem, não importa qual Processo se desenrole com sua participação.

O Escopo também pode ser nomeado de Escopo-processo, aquele “[...] que constrói o próprio processo [...]” (CABRAL E FUZER, 2014, p. 50). Cabral e Fuzer (2014, p. 50) indicam como exemplos de Escopo-processo verbos como ‘banhar-se/tomar banho’, ‘golpear/dar um golpe’, ‘beijar/dar um beijo’. São os chamados *verbos-suporte*, terminologia de Moura Neves (2000), “verbos de significado bastante esvaziado que formam, com seu complemento (objeto direto), um significado global, geralmente correspondente ao que tem um outro verbo na língua.” (MOURA NEVES, 2000, p. 53 *apud* CABRAL E FUZER, 2014, p. 51).

O Beneficiário se subdivide em *Recebedor* e *Cliente*. O primeiro é aquele que recebe bens materiais do Ator e o segundo é aquele para quem serviços são feitos pelo Ator. Halliday e Matthiessen (2004, p. 192)³³ apontam diferenças entre o Recebedor e o Cliente e a Meta, “como a Meta, tanto Recebedor quanto Cliente são afetados pelo processo; mas enquanto a Meta é o participante afetado pelo processo, o Recebedor ou o Cliente são aqueles que se beneficiam dele.”

³² No original: “the Scope may construe an entity which exists independently of the process but which indicates the domain over which the process takes place. An example is *You will be crossing some lonely mountains, so make sure you have enough petrol.*”

³³ No original: “like the Goal, both Recipient and Client are affected by the process; but while the Goal is the participant that is affected by the process, the Recipient or Client is the one that benefits from it.”

E, finalmente, o Atributo, termo que nomeia, de acordo com Cabral e Fuzer (2014, p. 51), “[...] uma característica atribuída a um dos participantes da oração.” As autoras afirmam que o Atributo é típico das orações relacionais, todavia pode aparecer nas orações materiais, sendo chamado de *descritivo* ou *resultativo*. Como os próprios termos indicam, o Atributo descritivo é aquele que descreve “[...] o estado em que se encontram o Ator ou a Meta quando toma parte no processo.” (CABRAL E FUZER, 2014, p. 52) e o Atributo resultativo se refere a um resultado, “[...] interpretar o estado qualitativo resultante do Ator ou Meta após o processo ter sido concluído [...]” (HALLIDAY E MATTHIESSEN, 2004, p. 195)³⁴.

É importante que se destaque que as orações materiais ocorrem em número expressivo no *corpus*: dos 126 enunciados analisados, 35 são processos materiais (ver ANEXO B, p. 393), mas nem toda a terminologia acima exposta foi utilizada. O que se buscou foi a reflexão se era aquele Processo do enunciado um Processo de fazer e acontecer, quem tomava parte nele e se algo era criado ou transformado. Essas reflexões propiciaram uma conscientização maior a respeito das escolhas vocabulares de Clarice Lispector.

Um exemplo é o do subitem 4 de *Onde estivestes de noite* (item 3.2.4.4, p. 182): “As mulheres pintavam a **boca** de **roxo** como se fosse fruta esmagada pelos afiados dentes.” (LISPECTOR, 2016, p. 486, grifos meus). O verbo pintar indica um processo material porque as mulheres *fazem* algo e como o fazem no que já existe – suas bocas – a oração é material transitiva transformativa. Há uma circunstância adicionando significado ao ato de pintar a boca, o modo como isso é feito: como se fosse fruta esmagada pelos afiados dentes. Essa circunstância destaca uma imperfeição nessa pintura labial pois, em geral, na maquiagem, se pinta a boca cobrindo o formato dos lábios. Daí partiu-se para buscas a respeito do roxo (lexicográficas, simbólicas, cromáticas etc.), pensando sempre na motivação para a escolha da cor por parte da autora e tendo em mente o ato, sobretudo *como* esse ato foi realizado.

³⁴ No original: “[...] the resultant qualitative state of the Actor or Goal after the process has been completed [...]”

1.3.4.2 Orações mentais: processos da consciência

São as orações que tratam daquilo que se experimenta no mundo da consciência, o fluxo de eventos internos da mente humana. Segundo Halliday e Matthiessen (2004, p. 197)³⁵ “esse processo de percepção pode ser entendido como se fluísse na consciência da pessoa ou fosse imposto; mas não é interpretado como ato material.” Os autores explicam que quando o sujeito da oração é o falante/escritor (*I* em inglês, *Eu* em português) ele está falando de si mesmo, relatando seu próprio fluxo de consciência.

Os Participantes das orações mentais são humanos, ou tipicamente humanos, visto que os verbos usados tratam de experiências humanas como, por exemplo, ‘sentir’, ‘pensar’ e ‘perceber’. Cabral e Fuzer (2014, p. 54, grifo das autoras) explicam que a função léxico-gramatical desses participantes “[...] é denominada *Experienciador*. Essa função, entretanto, pode ser exercida também por entidades inanimadas ou desprovidas de consciência, desde que criadas pela mente humana: um objeto, uma instituição, uma substância.”

Fenômeno, por sua vez, é o termo escolhido para nomear aquilo que é experienciado (sentido, pensado, percebido etc.); pode ser realizado por grupos nominais e por atos, fatos, ser metafórico e por orações (quando acontece a *Projeção*). A *Projeção* é quando a oração mental projeta outra oração e essa oração projetada é que realiza o Fenômeno, como no exemplo de Cabral e Fuzer (2014, p. 56): “Dunga (EXPERIENCIADOR) imaginava (PROCESSO MENTAL) que poderia ficar na Seleção (FENÔMENO).”

As orações mentais se classificam em *perceptivas*, *cognitivas*, *afetivas* e *desiderativas* e diferem umas das outras, como afirmam Halliday e Matthiessen (2004, p. 208)³⁶, no que diz respeito à “[...] fenomenalidade, direcionalidade, gradabilidade e capacidade de atuarem como metáforas de modalidade.”

Organiza-se uma tabela a partir das definições de Cabral e Fuzer (2014, p. 56-58) e exemplifica-se, quando possível, com enunciados identificados no *corpus* principal da tese:

³⁵ No original: “this process of sensing may be construed either as flowing from a person’s consciousness or as impinging on it; but it is not construed as a material act.”

³⁶ No original: “[...] phenomenality, directionality, gradability, potentiality and ability to serve as metaphors of modality.”

Tabela 1 – Orações mentais: tipos e definições

Tipo de oração mental	Definição
Perceptivas	<p>São orações que tratam dos fenômenos do mundo com base dos cinco sentidos: visão, olfato, gustação, audição e tato.</p> <p>Exemplo retirado do conto <i>Mineirinho</i> (item 3.5.3.1, p. 258): “Meu erro é o modo como vi a vida se abrir na sua carne e me espantei, e vi a matéria de vida, placenta e sangue, a lama viva.” (LISPECTOR, 2016, p. 387, grifos meus).</p> <p>O sujeito oculto – <u>ela</u> – é o Experienciador, <u>vi</u> é o processo mental perceptivo e <u>a matéria de vida, placenta e sangue, a lama viva</u> é o Fenômeno: oração mental perceptiva.</p>
Cognitivas	<p>São orações que trazem o que é pensado à consciência do sujeito.</p> <p>Exemplo retirado do conto <i>O búfalo</i> (item 3.7.1, p. 301): “O rosto esbranquiçado da mulher não sabia como chamá-lo.” (LISPECTOR, 2016, p.256, grifos meus.).</p> <p>O verbo <u>saber</u> no pretérito imperfeito do indicativo apresenta um processo mental (metafunção ideacional), trata-se de oração mental cognitiva e projeta uma oração, ou seja, o Fenômeno é <u>como chamá-lo</u> (o Experienciador é o <u>rosto esbranquiçado da mulher</u>).</p>
Afetivas	<p>São orações que expressam sentimentos; podem também ser chamadas de emotivas.</p> <p>No <i>corpus</i> da tese não foi identificada nenhuma oração mental afetiva. Mas Cabral e Fuzer (2014, p. 57) apresentam o seguinte exemplo: “Eu gosto muito de Robinho e Elano”.</p> <p><u>Eu</u> é o Experienciador, <u>gosto</u> é o processo mental afetivo, <u>muito</u> a circunstância de modo e <u>de Robinho e Elano</u>, o Fenômeno.</p>
Desiderativas	<p>São orações que exprimem desejo, vontade e interesse.</p> <p>Exemplo retirado do conto <i>História interrompida</i> (item 3.2.2.3, p.137): “Precisava apenas conquistar um rosto menos afogueado.” (LISPECTOR, 2016, p. 84, grifo meu.)</p> <p><u>Precisava</u>, oração mental desiderativa que projeta uma outra oração: <u>conquistar um rosto menos afogueado</u>. Na oração projetada o verbo <u>conquistar</u> está no infinitivo e se trata de uma oração material criativa porque ela pretende fazer algo que será criado: o rosto menos <u>afogueado</u>.</p>

Fonte: A autora, 2020.

1.3.4.3 Orações relacionais: caracterizar e identificar

A definição que Halliday e Matthiessen (2004, p. 210, grifo dos autores)³⁷ oferecem para este tipo de oração é a seguinte: “orações ‘relacionais’ servem para caracterizar e identificar.” Quem? Duas entidades distintas. Cabral e Fuzer (2014, p. 65) observam que essas orações “ajudam na criação e descrição de personagens e cenários em textos narrativos; contribuem na definição de coisas, estruturando conceitos.”

Organiza-se mais uma tabela para sistematizar as definições de Cabral e Fuzer (2014, p. 65-71) e exemplifica-se, quando possível, com enunciados identificados no *corpus* principal da tese:

Tabela 2 – Orações relacionais: tipos e definições

Tipo de oração relacional	Definição
Intensivas	<p>São orações que caracterizam uma entidade e tem como verbos mais usuais ‘ser’ e ‘estar’.</p> <p>Exemplo retirado do conto <i>Eu e Jimmy</i> (item 3.2.4.1, p. 164): “Mamãe antes de casar, segundo tia Emília, era um foguete, uma ruiva tempestuosa, com pensamentos próprios sobre liberdade e igualdade das mulheres”. (LISPECTOR, 2016, p.79, grifo meu.).</p> <p>Trata-se de uma oração relacional, pois é um processo que visa identificar a característica de um Participante (a mãe). É uma oração relacional intensiva atributiva porque a caracteriza (ela <i>era ruiva</i>) e ser <i>ruiva</i> é um atributo.</p>
Possessivas	<p>São orações que mostram uma relação de posse entre os Participantes, um possui o outro (e isso pode ser realizado tanto na voz ativa quanto passiva).</p> <p>Exemplo retirado do conto <i>Melhor do que arder</i> (item 3.2.3.1, p. 156): “Mas tinha olheiras arroxeadas.” (LISPECTOR, 2016, p. 583, grifo meu).</p> <p>A oração é relacional e possessiva porque Clara (a protagonista do conto e sujeito oculto da oração) <i>tem</i> as olheiras <u>arroxeadas</u>. Ainda que seja sujeito oculto, ela é o Possuidor e <u>as olheiras arroxeadas</u>, o Possuído.</p>

³⁷ No original: “‘Relational’ clauses serve to characterize and to identify.”

Circunstanciais	<p>São orações que constroem as relações abstratas de membros de uma classe, ou seja, atribuem a uma determinada entidade características comuns dos membros da classe a que essa entidade pertence.</p> <p>Exemplo retirado do conto <i>Brasília</i> (item 3.2.2.1, p. 123): “No século IV a.C. era habitada por homens e mulheres louros e altíssimos [...]”. (LISPECTOR, 2016, p. 592, grifos meus).</p> <p>O processo é o relacional circunstancial porque o grupo de <u>louros</u> habitava a cidade no período em questão. Ela também é identificativa porque esse grupo a identifica naquela época: século IV a. C e, assim, se tem uma oração relacional circunstancial identificativa.</p>

Fonte: A autora, 2020.

Esses três tipos de orações relacionais podem apresentar dois modos: ou a oração relacional é *atributiva* ou ela é *identificativa*. Os termos são autoexplicativos: as atributivas indicam os atributos de uma entidade dentro de uma classe (A é um atributo de B); já as identificativas, identificam uma entidade (A é a identidade de B).

Cabral e Fuzer (2014, p. 67) afirmam que orações relacionais atributivas “[...] atribuem a uma entidade características comuns aos membros dessa classe.” Os Participantes nesse modo recebem os nomes de *Portador* (a quem é atribuída a característica) e *Atributo* (a característica). A fim de diferenciar as atributivas das identificativas, Halliday e Matthiessen (2004, p. 219) apresentam quatro características das atributivas:

- a) O grupo nominal que funciona como Atributo é que constrói a classe. Pode ser um adjetivo ou um substantivo comum e pode vir acompanhado de um artigo indefinido;
- b) O Processo é realizado por um grupo verbal tipicamente pelo verbo ‘ser’, mas, explicam Cabral e Fuzer (2014, p. 68, grifo das autoras) “[...] usam-se verbos “ascriptivos” (atributivos) [...]”. Alguns desses verbos são: estar, fazer-se, ficar, manter-se, parecer e permanecer;
- c) A comprovação para esse modo é feita através das questões: “o quê?” ou “como?”;
- d) As orações relacionais atributivas não são reversivas semanticamente, essa é uma propriedade apenas das orações do modo identificativo. Cabral e Fuzer (2014, p. 68) oferecem como exemplo: “O novo professor (PORTADOR) parece (PROCESSO RELACIONAL) muito competente (ATRIBUTO)” que,

quando se inverte a ordem não mantem o mesmo sentido (comprovando o modo atributivo): “Muito competente parece o novo professor”.

Já no modo identificativo uma entidade é usada para identificar outra. Halliday e Matthiessen (2004, p. 227, grifos dos autores)³⁸ explicam que

ser membro de uma classe não serve para identificar; se eu digo ‘Sara é sábia’, isso permite que existam outros sábios além de Sara – isso não lhe dá uma identidade. Uma maneira de olhar para a oração identificativa seria dizer que nela estamos reduzindo a classe em questão a classe de um só membro. Se dissermos que *Alice é a inteligente*, ou *Alice é a mais inteligente*, isso serve para identificar Alice porque especificamos que há apenas um membro na classe, um único caso. Isso não diz, é claro, que não existem outras pessoas inteligentes no mundo; apenas que não existem outros dentro de uma população previamente especificada. Por exemplo: *Existem três filhos em uma família*; ... Isso funciona como uma possível pergunta sobre a identidade de Alice: ‘qual é Alice?’ – *Alice é a inteligente*.”.

Os Participantes nesse modo recebem os nomes de *Identificado* (Participante que recebe a identidade) e *Identificador* (a identidade do Identificado). E, assim como fizeram com o modo atributivo, Halliday e Matthiessen (2004, p. 228) listam quatro características das orações relacionais do modo identificativo:

- a) O Identificador é realizado por um grupo nominal e é tipicamente definido; isso, explicam Cabral e Fuzer (2014, p. 69) significa que ele “[...] apresenta um substantivo comum como elemento principal e, opcionalmente, um artigo definido ou outro determinante específico como dêitico.”. Há também a possibilidade de que seja um nome próprio ou um pronome;
- b) O verbo tipicamente empregado é o ‘ser’, mas podem ser usados os verbos que Halliday e Matthiessen (2004, p. 228) chamam de *equatives* e que Cabral e Fuzer (2014, p. 70) traduzem como equativos. Eis alguns deles: exemplificar, significar, representar;
- c) A comprovação para esse modo é feita através da pergunta “quem?”;
- d) Nesse modo as orações são reversíveis semanticamente. Isso significa que é possível trocar os Participantes de lugar e o significado não se altera. Retorna-se ao exemplo dado por Halliday e Matthiessen (2004, p.227) na citação

³⁸ No original: “class membership does not serve to identify; if I say *Sarah is wise*, this allows that there are other wise ones besides Sarah — it does not provide her with an identity. One way of looking at the ‘identifying’ clause would be to say that here we are narrowing down the class in question to a class of one. If we say *Alice is the clever one*, or *Alice is the cleverest*, this does serve to identify Alice, because we have specified that there is only one member in the class, a single instance. It does not say, of course, that there are no other clever people in the world; only that there are no others within a previously specified population, e.g. *There are three children in the family*; . . . This will now function as a possible answer to a question about Alice’s identity: ‘which is Alice?’ — *Alice is the clever one*.”.

anterior (já traduzido) - “Alice (IDENTIFICADO) é (PROCESSO) a inteligente (IDENTIFICADOR)” – e, se inverte a oração: “A inteligente é Alice”; se percebe que não há alteração de sentidos.

1.3.4.4 Orações verbais: processos do dizer

São as orações que caracterizam a fala. Halliday e Matthiessen (2004, p. 252)³⁹ explicam que “essas orações são um recurso importante em vários tipos de discurso. Contribuem para a criação da narrativa, possibilitando o estabelecimento de passagens dialógicas [...]”. Elas também estão presentes nas citações de trabalhos acadêmicos e em textos de gêneros jornalísticos, por exemplo, e nelas os Participantes recebem os nomes de *Dizente*, *Receptor*, *Verbiagem* e *Alvo*.

O Dizente é o Participante que fala, diz a mensagem; o Receptor é o Participante a quem a mensagem é dirigida. O exemplo dado por Halliday e Matthiessen (2004, p. 255) é: “tell me the whole truth, did you repeat that to your parents?, describe to the court the scene of the accident.”, cuja tradução é “diga-me toda a verdade, você repetiu isso aos seus pais?, descreva para a Corte a cena do acidente”. Atuam como Receptores ‘me/-me’, ‘your parentes/seus pais’ e ‘court/Corte’.

Já a Verbiagem corresponde ao que é dito. Cabral e Fuzer (2014, p. 73) explicam que ela pode representar o nome do conteúdo, do dizer ou ainda de uma língua. Os exemplos das autoras são os seguintes (com a Verbiagem em itálico): “Descreva *sua situação*” (nome do conteúdo); “Deixe-me fazer *uma pergunta*” (nome do dizer) e “Ele fala *francês*” (nome de uma língua). A Verbiagem também pode ser realizada por outra oração (como as orações projetadas que funcionam como Fenômeno nas orações mentais). Cabral e Fuzer (2014, p.74) observam que, neste caso, “a primeira oração será verbal, e a segunda poderá ser de qualquer outro tipo e terá seus componentes classificados normalmente. A oração que complementa o processo verbal poderá vir em forma de Citação ou Relato.” A *Citação* tem as aspas como marca e não recebe interferência, é a reprodução fiel do que foi dito por alguém. Já o *Relato* é a reprodução do que foi dito com interferência do produtor do texto, em geral introduzido por

³⁹ No original: “such clauses are an important resource in various kinds of discourse. They contribute to the creation of narrative by making it possible to set up dialogic passages [...]”.

‘que’ e ‘se’. E, finalmente, o Alvo, a entidade que é, como o próprio termo indica, a meta, o objetivo do que se quer dizer.

Um exemplo de oração verbal presente no *corpus* da tese está no conto *História interrompida* (item 3.2.2.3, p. 137): “Dir-lhe-ia (com o vestido **azul** que me fazia muito mais **loura**), a voz suave e firme, fixando-o nos olhos: – Tenho pensado muito a nosso respeito e resolvi que só nos resta...” (LISPECTOR, 2016, p. 85, grifos meus). No enunciado, o pronome pessoal lhe indica o Receptor (o Dizente é a narradora) e a Verbiagem aparecerá mais adiante (como uma espécie de oração projetada dos processos mentais): – Tenho pensado muito a nosso respeito e resolvi que só nos resta...

1.3.4.5 Orações comportamentais: processos tipicamente humanos

São orações que representam os comportamentos psicológicos e fisiológicos dos seres humanos como tossir, respirar, sorrir etc. Halliday e Matthiessen (2004, p. 248)⁴⁰ afirmam que os processos comportamentais são os menos distintos entre todos os seis tipos de processo, isso acontece porque “[...] eles não possuem características claramente definidas deles mesmos; ao contrário, eles são parcialmente como os materiais e parcialmente como os mentais.” Para os autores processos de consciência que são representados através de comportamentos como ‘olhar’ e ‘sonhar’, por exemplo, estão próximos do mental. Já posturas corporais como ‘dançar’ e ‘cantar’, próximas do processo material e atos como ‘focar’ e ‘murmurar’ estão próximos dos processos verbais.

O Participante aqui recebe o nome de *Comportante* que é, de acordo com Cabral e Fuzer (2014, p. 77), “[...] tipicamente um ser consciente, como o Experienciador nas orações mentais [...]”. Um dos exemplos das autoras é: “Neymar (COMPORTANTE) dança (PROCESSO COMPORTAMENTAL) em evento beneficente (CIRCUNSTÂNCIA DE LOCALIZAÇÃO – LOCAL)”. Um exemplo encontrado do *corpus* da tese está no conto *A procura de uma dignidade* (item 3.1.1, p. 107): “Foi então que a Sra. Jorge B. Xavier bruscamente dobrou-se sobre a pia como se fosse vomitar as **vísceras** [...]”. (LISPECTOR, 2016, p. 450, grifo meu). O Processo é comportamental em razão do verbo vomitar porque

⁴⁰ No original: “[...] they have no clearly defined characteristics of their own; rather, they are partly like the material and partly like the mental.”

vomitando é uma reação involuntária do organismo. Ainda que a protagonista não vomite de fato, a metafunção ideacional permite o entendimento do processo como fisiológico e tipicamente humano e, por isso, oração comportamental.

1.3.4.6 Orações existenciais: representações do que existe ou acontece

São orações que em uma narrativa “[...] servem para introduzir participantes centrais no estágio de apresentação (orientação) no começo da história [...]” (CABRAL E FUZER, 2014, p. 79). O verbo ‘haver’ (com sentido de existir) é o verbo típico e o Participante é chamado de *Existente* (que pode ser uma entidade ou um evento, uma instituição ou uma abstração).

Os elementos circunstanciais são importantes para as orações existenciais, eles indicam modo e lugar. Como no exemplo de Cabral e Fuzer (2014, p. 80): “No interior do veículo (CIRCUNSTÂNCIA DE LUGAR) havia (PROCESSO EXISTENCIAL) a droga embalada (EXISTENTE) em fardos espalhados pelos bancos (CIRCUNSTÂNCIA DE MODO).” Ou no exemplo encontrado do *corpus*, no subitem 1 do conto *Onde estivestes de noite* (item 3.2.4.4, p. 182): “O que acontecia a uma pessoa quando esta não atendia ao chamado da noite: acontecia que na cegueira da luz do dia a pessoa vivia na **carne aberta**” [...]” (LISPECTOR, 2016, p.484, grifo meu). Nesse enunciado, a partir da metafunção ideacional, é possível identificar um Processo existencial, pois o verbo viver, de acordo com o *Dicionário Seleções* apresenta existir como um equivalente. E na cegueira da luz do dia atua como Circunstância de localização (tempo), a pessoa atua como Existente e vivia na carne aberta é o Processo existencial.

Cabral e Fuzer (2014, p. 80) explicam que “frequentemente as orações existenciais fundem-se com as materiais. Na fronteira entre existencial e material, há uma categoria especial de processos relacionados a tempo meteorológico.” Por exemplo, “chove torrencialmente” é uma oração material, já “Há uma chuva torrencial” é uma oração existencial. Cabral e Fuzer (2014, p. 81, grifos das autoras) afirmam que esse tipo de evento meteorológico também pode ser realizado por orações relacionais atributivas, “[...] uma versão relacional para as orações [...] pode ser “A chuva é torrencial” [...]”

1.4 Sistema de Avaliatividade (SA)

Segunda das três teorias usadas na tese, o SA aparece, de acordo com Vian Jr. (2009, p. 107), “[...] como um sistema de recursos interpessoais à disposição do produtor de textos para que se posicione em relação ao que se expressa.” A razão principal para esta pesquisa também se apoiar teoricamente no SA pode ser encontrada logo nas primeiras linhas da introdução do livro *The language of evaluation – appraisal in english* (2005) de James Robert Martin e Peter White,

este livro se preocupa com o interpessoal da linguagem, com a presença subjetiva de escritores/falantes nos textos à medida em que estes adotam posições tanto em relação ao material que apresentam quanto àqueles com quem se comunicam (MARTIN e WHITE, 2005, p. 1)⁴¹.

Sendo objetivo deste estudo verificar os usos que Clarice Lispector faz do vocabulário cromático em seus contos, inclusive buscando e identificando possíveis significados criados pela autora e a forma como ela os comunica aos seus leitores, julga-se pertinente adotar mais uma teoria voltada para a presença do autor no texto.

E, ao conjugar-se com a metafunção interpessoal (**TABELA 7**, ver p. 94) para as análises, o SA auxilia na identificação de posicionamentos de Clarice Lispector que atuam na construção dos sentidos que os termos cromáticos adquirem nos seus textos. Um exemplo é o que acontece com o verbete CARNE que, a partir da análise do subitem 1 de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* (item 3.3.1, p. 210), ganha como sinônimo bela cor de trigo e como conceito conexo a cor dourada. Na análise do enunciado em questão – “*Povo: Que bela cor de trigo tem a carne queimada.*” (LISPECTOR, 2016, p. 375, grifos meus) – a carne é o corpo da mulher pecadora e refere-se, portanto, à acepção de número dois do *Aulete digital*⁴², “a parte vermelha dos músculos”. Clarice Lispector define a cor que a carne da pecadora adquire ao ser queimada: cor de trigo e não apenas, essa cor é adjetivada, é bela. Há, portanto, a partir do SA, uma Apreciação, uma Reação – que é positiva – à coloração que a pele da pecadora adquire ao ser queimada. A análise a partir do SA acaba por enfatizar o adjetivo e o ato de apreciar por parte da autora, o que poderia passar despercebido por ser uma cor que a pele adquire quando a personagem é queimada viva em uma fogueira.

⁴¹ No original: “this book is concerned with the interpersonal in language, with the subjective presence of writers/speakers in texts as they adopt stances towards both the material they present and those with whom they communicate.”

⁴² Acesso: 16/11/2019.

No SA a *Atitude* é o sistema central que permite o mapeamento semântico dos demais sistemas (sentimentos), “este sistema envolve três regiões semânticas abrangendo o que tradicionalmente se refere como emoção, ética e estética.” (MARTIN E WHITE, 2005, p. 42)⁴³. Assim, para a emoção tem-se o *Afeto*; para a ética, o *Julgamento* e para a estética, a *Apreciação*. Reproduz-se a seguir (TABELA 3) a tabela apresentada por Castro (2014, p. 100) em sua tese de doutorado (a tabela é adaptada de Droga e Humphrey (2002)). Essa tabela fornece uma visão geral do sistema proposto por Martin e White (2005). É importante observar que a TABELA 3 é uma reprodução que auxilia no entendimento do SA e identificou-se que não há crase em “valeu à pena” (última linha):

Tabela 3 – Visão Geral do SA

AFETO	
Felicidade	Infelicidade
Segurança	Insegurança
Satisfação	Insatisfação
JULGAMENTO	
ESTIMA SOCIAL (pessoal/psicológica)	APROVAÇÃO SOCIAL (moral e legal)
Normalidade (A pessoal é especial?)	Veracidade (A pessoa é honesta?)
Capacidade (A pessoa é capaz?)	Propriedade (A pessoa tem um comportamento irreprovável?)
Tenacidade (A pessoa é determinada?)	
APRECIAÇÃO	
Reação	Eu gostei? Capturou minha atenção?
Composição	O texto é coeso? Foi difícil de acompanhar?
Avaliação	Valeu à pena?

Figura 18: Resumo dos subsistemas da Atitude (adaptado de Droga e Humphrey, 2002)

Fonte: CASTRO, 2014, p. 100.

Sobre os três termos essenciais para o SA:

a) Afeto: é usado para o que White (2004, p. 179) explica serem “[...] certos significados fundamentalmente atitudinais associados à emoção – os textos indicam visões positivas ou negativas através de relatos das respostas emocionais do falante/escritor, ou relatos das respostas emocionais de terceiros.” São orações como “Estou desapontado” ou “Sou feliz”,

⁴³ No original: “this system involves three semantic regions covering what is traditionally referred to as emotion, ethics and aesthetics.”

sentimentos positivos e negativos que se manifestam linguisticamente através de adjetivos, verbos, advérbios e nominalizações.

b) Julgamento: é o termo das atitudes que expressam comportamento (ética). De acordo com Martin e White (2005, p. 42)⁴⁴, “julgamento lida com atitudes em relação ao comportamento, aquilo que se admira ou critica, elogia ou condena.” As normas estabelecidas pela sociedade definem o parâmetro nesta Atitude e, assim, o Julgamento se subdivide em *estima social e aprovação social*. Os de estima social relacionam-se com compreensões variadas assimiladas socialmente e os de aprovação social abordam moral e lei, como explicam Martin e White (2005, p.52)⁴⁵,

tem a ver com “normalidade” (o quão incomum alguém é), “capacidade” (o quão capaz alguém é) e “tenacidade” (o quão resoluto alguém é); julgamentos de aprovação têm a ver com “veracidade” (o quão verdadeiro alguém é) e “honestidade” (o quão ético alguém é).”

O falante/escritor expressa Afeto e Julgamento de forma explícita ou implícita, “[...] dependendo da vontade – ou mesmo da necessidade – de o autor aproximar-se ou distanciar-se da avaliação.” (CASTRO, 2014, p. 104).

White (2004, p. 187)⁴⁶ apresenta um gráfico (reproduzido a seguir, **FIGURA 3**) que traça um paralelo entre os processos de modalidade de Halliday e Matthiessen (2004) (ver **FIGURA 1**, p. 41) e os níveis de Julgamento:

Figura 3 – Processos de Modalidade (LSF) e Níveis de Julgamento (SA)



⁴⁴ No original: “judgement deals with attitudes towards behaviour, which we admire or criticise, praise or condemn.”

⁴⁵ No original: [...] have to do with ‘normality’ (how unusual someone is), ‘capacity’ (how capable they are) and ‘tenacity’ (how resolute they are); judgements of sanction have to do with ‘veracity’ (how truthful someone is) and ‘propriety’ (how ethical someone is).

⁴⁶ Exatamente o mesmo gráfico se encontra em inglês no livro *The language of evaluation – appraisal in english* de Peter Martin e James Robert White (2005) na página 54. Opta-se em reproduzir a versão em português visto não haver diferença entre as duas.

c) **Apreciação:** o termo Apreciação se refere aos sentimentos diante dos fenômenos naturais, objetos e performances. Martin e White (2005, p. 56)⁴⁷ informam que “em termos gerais as apreciações podem ser divididas entre nossas “reações” a objetos (eles captam nossa atenção; eles nos agradam?); sua “composição” (equilíbrio e complexidade) e seu “valor” (quão inovador, autêntico, oportuno etc.)”. Dessa forma, para este terceiro termo dentro da Atitude, se tem uma subdivisão de três itens: *reação*, *composição* e *valorização*. Mais uma vez se reproduz uma tabela (**TABELA 4**) de Castro (2014, p. 106) que, assim como a **TABELA 3** (ver p. 58), é uma adaptação (Wilson, 2008):

Tabela 4 - A Apreciação no SA

APRECIÇÃO		
Categorias de classificação	Subcategorias de classificação	Como identificar
Reação	Impacto	Prendeu minha atenção?
	Qualidade	Eu gostei?
Composição/Redação	Equilíbrio	Faz sentido
	Complexidade	Foi difícil acompanhar?
Valor		Valeu à pena?

Figura 21: Classificação e parâmetros de identificação do subsistema Apreciação (adaptado de Wilson, 2008)

Fonte: CASTRO, 2014, p. 106.

Martin e White (2005, p. 92) também chamam atenção para outros recursos linguísticos que os escritores/falantes usam para marcar seus posicionamentos em seus textos. Esses recursos acrescentam ao SA mais dois termos/conceitos fundamentais: *Engajamento* e *Gradação*. Vian Jr. (2009, p.111) explica que

[...] ao fazermos uma avaliação, também selecionamos o quanto queremos amplificá-la, isto é, se pretendemos aumentar ou diminuir o grau de nossa avaliação, assim como indicamos a fonte de nossa avaliação. Pode-se assim dizer que as atitudes que expressamos distribuem-se por três campos: afeto, julgamento e apreciação, além de, ao externalizarmos verbalmente nossas atitudes, optamos por graduá-las e o fazemos em relação ao nosso envolvimento com nossos interlocutores e também em relação ao que está sob avaliação.

⁴⁷ Cabe o entendimento que todas as traduções de Martin e White (2005), nesta tese, são minhas. No original: “in general terms appreciations can be divided into our ‘reactions’ to things (do they catch our attention; do they please us?), their ‘composition’ (balance and complexity), and their ‘value’ (how innovative, authentic, timely, etc.)”

d) Engajamento: White (2005, p. 184) explica ser esse o termo que indica os “[...] recursos através dos quais a voz textual posiciona a proposição em curso em relação a alternativas reais ou potenciais [...]”. É o momento em que o autor revela a influência do outro em seu texto.

A postura de Martin e White (2005, p. 92)⁴⁸ é dialógica, eles explicam que

nossa perspectiva se baseia nas noções de diálogo e heteroglossia de Bakhtin/Voloshinov atualmente muito influentes e de acordo com as quais toda comunicação verbal, seja escrita ou falada é “dialógica” no sentido de que para falar ou escrever se revela influência ou se referencia ou se assume, de alguma forma, o que foi dito/escrito anteriormente, e simultaneamente antecipa as respostas dos leitores/ouvintes atuais, potenciais ou imaginados.

Vian Jr (2009, p. 105, grifos do autor) observa, a respeito de dialogismo e avaliação, que

para que compreendamos como os significados são realizados do ponto de vista linguístico, é necessário que partamos do pressuposto de que toda interação verbal é dialógica, porque em toda e qualquer produção verbal cotidiana, seja oral ou escrita, revela-se a assunção de um leitor ou ouvinte: interagimos em *função do, para e com* o outro. O princípio dialógico de Bakhtin acentua exatamente a natureza contextual da interação, bem como o aspecto sociocultural dos contextos em que as interações são realizadas. O dialogismo, assim, torna-se o ponto de partida para que se encaminhe a discussão sobre a relação entre dialogia e avaliação.

O conto, gênero que este estudo analisa, é escrito em prosa e Machado (2013, p.153) explica que na perspectiva bakhtiniana

[...] os gêneros de prosa são sobretudo, contaminações de formas pluriestilísticas: paródia, estilização, linguagem carnalizada, heteroglossia – eis as características fundamentais a partir das quais os gêneros prosaicos se organizam. [...] Para Bakhtin, quando se olha o mundo pela ótica da prosa, toda a cultura se prosifica.

Na noção de Engajamento também existe a possibilidade de o texto não evocar outros enunciados (*Monoglossia*), mas nas análises do *corpus*, a princípio, não se encontrou nenhum exemplo. Fica aqui apenas o registro dessa possibilidade.

e) Gradação: esse conceito é explicado da seguinte forma por Martin e White (2005, p. 136)⁴⁹,

⁴⁸ No original: “[...] our approach is informed by Bakhtin’s/Voloshinov’s now widely influential notions of dialogism and heteroglossia under which all verbal communication, whether written or spoken, is ‘dialogic’ in that to speak or write is always to reveal the influence of, refer to, or to take up in some way, what has been said/written before, and simultaneously to anticipate the responses of actual, potential or imagined readers/listeners.”

⁴⁹ No original: “the semantics of graduation, therefore, is central to the appraisal system. It might be said that attitude and engagement are domains of graduation which differ according to the nature of the meanings being scaled.”

a semântica da Gradação é, portanto, fundamental para o Sistema de Avaliatividade. Pode-se dizer que a Atitude e o Engajamento são domínios da Gradação que diferem de acordo com a natureza dos significados que estão sendo dimensionados.

A Gradação, como o próprio termo indica, está relacionada com o fato de se aumentar ou diminuir uma avaliação – o quão forte ou fraco é esse sentimento. Ela subdivide-se em *foco* e *força*. O *foco*, explicam Martin e White (2005, p. 137)⁵⁰, “[...] se aplica mais tipicamente a categorias que, quando vistas em uma perspectiva experiencial, não são escalonáveis.” Trata-se de quantificar algo usando palavras que remetem a categorias não contáveis. Castro (2014, p. 108) esclarece explicando que

[...] diz respeito a construções lexicais que aparentemente não têm relação com avaliatividade, mas que podem vir a ter um significado avaliativo através de dois mecanismos, qual sejam o do reforço ou da suavização. Uma construção como “uma amiga” pode não ter nenhuma carga avaliativa, mas o uso do adjetivo “verdadeira”, em “uma verdadeira amiga” confere-lhe uma gradação de reforço. Já o substantivo “tipo” em uma construção como “ela é tipo minha amiga” acarreta uma suavização na locução “tipo minha amiga”.⁵¹

A força se relaciona com a intensificação e quantificação. Martin e White (2005, p. 140, grifos dos autores)⁵² explicam que ela

[...] cobre as avaliações quanto ao grau de intensidade e quanto ao valor. As avaliações do grau de intensidade podem operar sobre qualidades (por exemplo, *um pouco tolo*, *extremamente tolo*; *pararam um pouco abruptamente*, *pararam muito abruptamente*), sobre processos (por exemplo, *Isso nos atrapalhou um pouco*, *Isso nos atrapalhou bastante*) ou nas modalidades verbais de probabilidade, normalidade, inclinação e obrigação (por exemplo, *é mesmo possível que*, *é muito possível que*).

Em suma, a Gradação trata da forma como o falante/escritor “ajusta” a força ou o foco de suas avaliações.

⁵⁰ No original: “[...] applies most typically to categories which, when viewed from an experiential perspective, are not scalable”.

⁵¹ Nota original: exemplos adaptados de Wilson (2008).

⁵² No original: “[...] force covers assessments as to degree of intensity and as to amount. Assessments of degree of intensity can operate over qualities (eg *slightly foolish*, *extremely foolish*; *it stopped somewhat abruptly*, *it stopped very abruptly*), over processes (eg *This slightly hindered us*, *This greatly hindered us*), or over the verbal modalities of likelihood, usuality, inclination and obligation (eg *it's just possible that*, *it's very possible that*).

1.5 Teoria da Iconicidade Verbal (TIV)

A terceira teoria na qual essa pesquisa se apoia tem sua adoção justificada no fato de que, desde as primeiras leituras dos contos escolhidos para constituir o *corpus* desse estudo, se nota a necessidade de buscar apoio em uma teoria que oferecesse elementos para embasar as observações sobre as imagens que o texto de Clarice Lispector evoca no que diz respeito a cores. A resposta foi encontrada na TIV da Professora Doutora Darcilia Simões (UERJ), pois o objetivo da autora e de sua teoria é o de

[...] percorrer – em sentido duplo, na direção do processo enunciativo e na das relações emergentes do próprio texto em leitura – a tessitura textual com vistas a levantar dados que viabilizem não só o entendimento dos mecanismos gramaticais (das relações sígnicas imediatas), mas também dos mecanismos mentais (de seleção e produção) que engendraram esta e não outra forma para veicular um dado sentido. (SIMÕES, 2019, p. 75).

Além das escolhas *clariceanas* sobre o léxico, outro fato importante a ser observado – e no qual a TIV atua diretamente – é que a construção do significado em Clarice Lispector também passa pela organização visual de seu texto, sobretudo através da pontuação e da paragrafação que fornecem índices (pistas) ao leitor a respeito dos significados que são construídos no processo de leitura.

Santaella (2004, p. 133) observa que

não só na poesia, mas também na narrativa a iconicidade diagramática fica evidente nos recursos empregados para a concatenação das seqüências narrativas, com seus recuos, avanços, paralelismos e espelhamentos que desenham figuras espaciais.

De acordo com Simões (2019, p. 77),

a mente interpretadora se tornará tanto mais capaz de produzir imagens – sob o estímulo do texto – quanto mais icônicos ou indiciais forem os signos com que é tecido o texto, pois a semiose é um processo de produção de significados. O sentido é a resultante da interpretação de um significado emergente da estrutura textual e contextual de que participa, e o leitor (ou intérprete) procura desvelar um sentido que estabeleça a comunicação entre ele (leitor, co-autor) e o autor primeiro do texto.

Como Simões e Dutra (2004, p.38) explicam, a leitura de um texto é uma negociação,

[...] entre imagens mentais construídas por um enunciador e reconstruídas por um co-enunciador (leitor ou intérprete), que tais imagens são traduzidas em signos verbais e não-verbais combinados na folha de papel (no caso do texto escrito) e que tanto a enunciação quanto a co-enunciação refletem mundos particulares mediados (no caso) pelo código verbal, entendemos que a plasticidade textual é referência de iconicidade e pode funcionar como base para a condução do intérprete à mensagem básica inscrita no texto.

É a plasticidade textual que torna possível que o leitor molde na imaginação seres fictícios, por exemplo, como um vampiro ou uma fada que não possuem um referente material. Simões (2019, p. 82) explica que é capacidade humana

[...] produzir imagens do que lemos ou ouvimos, independentemente da existência de imagens objetivas a apreciar. Essa potência mental significa para nós a produção de iconicidade, isto é, nossa mente traduz em signos icônicos tudo o que lemos ou ouvimos, de modo a auxiliar a compreensão.

Entende-se que o mesmo pode acontecer com relação às cores. A plasticidade textual consegue oferecer ao leitor a imagem delas, independentemente de o leitor já tê-las visto. A capacidade de trabalhar a plasticidade reside no autor e na sua habilidade com a língua. Em um texto literário, como os contos do *corpus*, explicam Simões e Dutra (2004, p. 39), “[...] além do domínio do código, requer-se do leitor um domínio enciclopédico e vivencial que lhe sirva de moldura para a realização da semiose (geração de significações).” Por isso, entende-se que, no caso desta pesquisa, a plasticidade textual mostra-se bem relevante quando se fala dos órgãos internos e suas cores. A maioria das pessoas nunca viu um fígado ou os intestinos humanos. Também é difícil precisar a cor desses órgãos, sabe-se que são vermelhos, mas e o tom exato? É o código linguístico que faz a mediação entre a imaginação de Clarice Lispector e a imaginação do leitor, porque, como explicam Simões e Dutra (2004, p. 40), “no caso da produção verbal escrita, o código linguístico é uma das forças exteriores que constrói a plasticidade textual.”

Outro ponto essencial para se optar pela TIV para compor a base teórica deste estudo, reside no fato dela – como o SA – ter “raízes” na LSF. Sobre esta ligação, Simões (2009, p. 78, grifo da autora) esclarece que

as funções da linguagem propostas no funcionalismo hallidiano participam da construção da iconicidade. Isto porque o processo de comunicação sofre interveniências do enquadre do texto (materialização do discurso) no contexto de produção e no *contexto de apresentação*.

É importante esclarecer que na TIV o *contexto de produção* é o que “[...] opera com as variáveis que atuam durante a composição do enunciado [...]” (SIMÕES, 2009, p. 79) e o *contexto de apresentação* se refere ao cenário no qual se insere o ato de fala.

A ligação LSF+TIV mostra-se bastante pertinente para esta pesquisa porque, como explicam Simões e Oliveira (2013, p.1) “[...] é preciso ir além das observações de natureza morfossemântica e perscrutar a palavra segundo suas funções e valores semióticos em sentido amplo. Essa perspectiva tem sido explorada proficientemente pelos funcionalistas.” Com a língua em funcionamento, continuam as autoras,

[...] se torna possível perceber a relatividade dos valores e das funções dos itens lexicais (palavras e expressões). A consequência dessa ótica na abordagem linguística é a necessidade de demonstração da flexibilidade dos signos — em especial os verbais [...]. E mais, a abordagem funcional é dita sistêmica por não perder de vista que a língua é um sistema em que seus elementos se inter-relacionam em ausência e em presença.” (SIMÕES E OLIVEIRA, 2013, p.2)

Simões (2019, p. 79) explica que a TIV

[...] surgiu da necessidade de criar-se uma base teórica, que observasse o signo em sua materialidade (sonora ou visual). [...]. Cremos na premissa de que qualquer signo se funda a partir de uma imagem mental de algo. Essa imagem primeira é um ícone.

E, mais adiante, esclarece que o *ícone* é “a fonte primária do signo”, pois, diz Simões (2019, p. 79), “prova disso está na própria origem da comunicação humana, uma vez que as primeiras linguagens humanas se fundaram na imagem.” Simões e Oliveira (2013, p.5) explicam que

o componente icônico busca construir uma relação de semelhança entre o que se pensa e o que se diz, de modo a facilitar a compreensão dos enunciados a partir de uma intuitiva correlação entre as formas textualizadas e as vivências empíricas dos intérpretes (leitores, interlocutores).

Há na TIV uma união de estudos linguísticos e semióticos. A semiótica é uma ciência mais ampla que a linguística e nela se inscrevem todas as outras, visto que qualquer ciência possui signos. Sendo assim, obviamente, a própria linguística está inscrita na semiótica. O objetivo maior da TIV é “[...] subsidiar o entendimento da semiose textual e das consequências semióticas derivadas da interação entre sujeito e texto, sob as interferências do contexto de produção da interlocução.” (SIMÕES, 2009, p.60). Cabe esclarecer que *semiose* é “[...] um processo de produção de significados.” (SIMÕES, 2009, p. 60) e que se realiza na atuação do *signo*. O signo, explica Simões (2007, p.42 *apud* Simões, 2009, p.74), é

[...] tudo o que possa ser reconhecido, tudo que é reconhecível. Mas, para que um signo potencial possa atuar como signo, deve estar relacionado com um objeto, deve ser interpretado e produzir um interpretante na mente do sujeito implicado. Este processo interpretativo é denominado semiose. E a iconicidade que se ressalta neste estudo é a potencialidade de materializar nas mentes interpretadoras signos-referência, que deflagrem o processo interpretativo independentemente do código em uso.

Assim, na TIV, o signo verbal é uma imagem tanto sonora quanto visual e a seleção e a combinação desses signos em um texto produzem a *iconicidade*. Quanto mais plástica uma palavra for, mais icônica ela será. Explica Simões (2019, p. 45) que “será tão mais fácil a semiose (produção da significação) quanto mais icônicos os signos observados, uma vez que tais signos já conteriam traços, sugestões, que induziriam a produção de significados”.

Neste estudo, a partir dos textos de Clarice Lispector, o que se objetiva, com o auxílio da TIV, é alcançar os vários sentidos do vocabulário cromático da autora a partir do reconhecimento e identificação da iconicidade de seu texto. A análise que se busca empreender passa pelo que Simões (2009, p. 75, grifos da autora) esclarece ser a compreensão textual resultante

[...] de uma negociação entre imagens mentais construídas por um enunciador e reconstruídas por um co-enunciador (leitor ou intérprete). Tais imagens são traduzidas em signos verbais e não-verbais combinados na cadeia falada (quando o texto é oral) e na folha de papel (no caso do texto escrito). Essa produção sígnica constrói uma entidade plástica (sonora ou visual) cuja imagem pode ser identificada por interlocutores dotados de competências e habilidades de enfrentamento do signo e de captura de suas funções e valores. Na tríade *ícone*, *índice* e *símbolo*, funções e valores emergem de sua potencialidade expressivo-sugestiva.

Três definições fundamentais, portanto, são as de *símbolo*, *índice* e *ícone* (de que já se falou, mas que será reforçada abaixo):

a) símbolo: o termo símbolo se refere a uma manifestação sígnica mais ampla, arbitrária e sempre ligada à cultura de um povo. A pomba é o símbolo da paz, por exemplo, uma decisão arbitrária e que é mundialmente compartilhada.

b) índice: o termo se refere a uma relação de causa; como o chão molhado indica que choveu, por exemplo e “[...] conduz o raciocínio a uma interpretação por contiguidade” (SIMÕES, 2009, p. 77). No *corpus* deste estudo foram identificadas algumas trilhas indiciais. Esclarece-se, porém, que não há trilhas indiciais claras para todos os termos que compõem a nomenclatura do VCC. Quando identificadas, as trilhas são expostas nas análises dos contos, sendo as mais expressivas aquelas das palavras castanha; louro/loura; moreno; preto (quando cor de cabelos), ruiva e trigueiro. A leitura dos contos que compõem o item 3.2.4, por exemplo, possibilita o entendimento de que ser ruiva nos termos *clariceanos* é não apenas pertencer a uma minoria, mas também carregar uma marca que condena essa mulher a um destino onde a luxúria se fará presente.

c) ícone: trata da marcação de uma similaridade, “[...] é uma representação plástica [...] de uma ideia ou ideologia” (SIMÕES, 2009, p. 77). Ao ler sangue, por exemplo, o vermelho é evocado porque a palavra é um ícone para a cor.

Martins (2019, p. 23) ressalta que “a relação entre ícone, índice e símbolo não é de oposição, mas de complementaridade [...]”, ou seja, uns afetam os outros. Os índices e os

ícones fornecem as pistas linguísticas ou não linguísticas que conduzem o leitor a fazer diferentes leituras de um determinado texto. O ícone reapresenta a realidade para a mente, sendo o que Simões (2009, p. 81, grifos da autora) denomina de “[...] modelo mais primitivo de signo, que se constrói a partir das similaridades e que busca reapresentar no *objeto-significante* as qualidades do *objeto-mental-referente*.” O *objeto*, aqui, é o que está fora do sujeito, o que será representado. Assim, ainda que o ícone seja elaborado individualmente, irá guardar traços do objeto que representa e, por isso, ensina Simões (2009, p. 81),

[...] a iconicidade se nos apresenta como caminho mais primitivo para o enfrentamento textual, como se seguissemos pegadas (signos naturais) que nos levariam às mensagens inscritas nos textos (signos culturais, artificiais, convencionais).

Nem a LSF nem a SA tratam, especificamente, do léxico. Sendo esta uma pesquisa que visa produzir um vocabulário analógico e, por isso, trabalha essencialmente com o léxico e a forma como Clarice Lispector o usa, a TIV entra no processo de análise dos textos por fundamentar-se no fato de que, como coloca Simões (2009, p. 100)

quando captado um itinerário para leitura, ver-se-á que unidades lexicais são ícones quando “desenham” o que exprimem e favorecem a dedução; são índices quando conduzem o processo indutivo de interpretação; são símbolos quando permitem que o texto seja inserido em áreas ou subáreas temáticas, construindo o mecanismo da síntese.

1.5.1 Níveis ou tipos de iconicidade

Na TIV existem cinco níveis ou tipos de iconicidade: a) *diagramática*; b) *lexical*; c) *isotópica*; d) *alta ou baixa iconicidade* e e) *eleição de signos orientadores ou desorientadores*. Esses tipos de iconicidade contemplam tanto texto oral quanto texto escrito, todavia co

mo o *corpus* desta pesquisa é o texto escrito, é a ele que as explicações se atêm. É importante esclarecer que as análises desta pesquisa se apoiam em apenas dois tipos de iconicidade: a diagramática e a lexical (porém, neste subitem se expõem todos os níveis para uma visão geral da TIV).

a) Iconicidade diagramática: “qualidade atinente ao projeto visual ou sonoro do texto e à estruturação dos sintagmas.” (SIMÕES, 2019, p.96). A iconicidade diagramática, no texto escrito, explica Simões (2009, p. 83, grifos da autora) se manifesta em dois níveis: “(1)

gráfico ou do design textual (que consiste na distribuição dos signos na folha de papel) e (2) *sintagmática e paradigmática* (que opera nos eixos de seleção e combinação dos signos [...]).”

Esse tipo de iconicidade interessa bastante a esta pesquisa, visto que se entende que ele faz um cruzamento com a metafunção textual porque oferece meios para que se analise o aspecto organizacional da mensagem como se esta fosse um desenho ou uma imagem (relembrando: cabe a metafunção textual organizar a mensagem). No caso do *corpus* desta pesquisa, a iconicidade diagramática é observada a partir da disposição dos parágrafos e pontuação que contribuem para o significado global do texto (que, por sua vez, influencia no significado do vocabulário cromático) e oferecem o que Simões (2009, p. 85) chama de “pistas de leitura”.

A iconicidade diagramática, como já mencionado, atua em dois níveis: o gráfico ou design textual e o sintagmático e paradigmático. O nível gráfico é o que, nesta tese, se entende como o que se cruza com a metafunção textual da LSF; já o nível sintagmático e paradigmático se liga à iconicidade lexical e, juntos, se entrelaçam à metafunção ideacional da LSF. Fala-se mais a respeito no próximo subitem.

b) Iconicidade lexical: Simões (2009, p. 84) explica que “[...] a iconicidade diagramática verbal se funda originalmente a partir das escolhas léxicas do enunciador para a produção do seu texto.” Dessa maneira, as escolhas vocabulares e respectivas combinações feitas por Clarice Lispector a partir do sistema disponível, ou seja, a língua portuguesa, atuam na expressão das experiências externas e internas de seus personagens, organizando o meio que é a área de atuação da metafunção ideacional. Ainda que esse cruzamento comece no tipo de iconicidade anterior, é a iconicidade lexical que, como expõe Simões (2009, p. 86), funciona como “potencial de ativação de imagens mentais” e trata da seleção dos itens lexicais do texto.

Pode-se entender melhor seu ponto de interseção com a LSF a partir da seguinte explicação de Simões (2019, p. 100): “o domínio da língua é o esqueleto sistêmico para a estruturação textual; e o repertório amplo é condição para disponibilização de itens léxicos suficientes à expressão das ideias de forma icônica.” Em alguns de seus contos, Clarice Lispector trabalha a língua portuguesa de maneira que as cores “surjam” na mente de seus leitores e isso é feito a partir de suas escolhas lexicais. É com o objetivo de comprovar essa constatação surgida no processo de leitura que esta pesquisa se apoia na iconicidade lexical e na iconicidade sintagmática e paradigmática na análise dos contos. Afinal, explica Simões (2019, p. 100), “[...] o projeto comunicativo [...] produz uma energia mental capaz de ativar

signos que possam representar (ícones) ideias ou conduzir (índices) o interlocutor à mensagem básica da comunicação.” E, mais adiante, Simões (2019, p. 100) acrescenta que

[...] o vocabulário ativado no texto (emergente do paradigmático para o sintagmático) organiza-se em pistas icônicas (representativas, fundadas na similaridade, de fundo analógico) e indiciais (indutoras, fundadas na contiguidade, consecutivas). Explicamos a estruturação sintática como o arranjo das peças icônicas e indiciais de cuja combinação formar-se-ão as imagens semântico-pragmáticas que subsidiarão a leitura e a compreensão.

c) Iconicidade isotópica: esse tipo de iconicidade é definido por Simões (2009, p. 88) como aquele que demarca “[...] isotopias subjacentes ao texto.” *Isotopia* sendo, de acordo com Simões (2009, p. 88),

[...] propriedade de um enunciado ser substituído por equivalente no plano de conteúdo, embora sejam diferentes no plano de expressão. Dessa forma tem-se a isotopia numa tomada sinonímica. Todavia, é possível ampliar-lhe a noção e defini-la como a possibilidade de um recorte temático.

A iconicidade isotópica é decorrente das duas anteriores e “[...] funciona como trilha temática para a formação de sentido.” (SIMÕES, 2019, p. 111). Ela emerge da trilha lexical e esses itens léxicos “[...] se articulam em torno de uma ideia básica, gerando uma significação.” (SIMÕES, 2019, p.111).

O exemplo fornecido pela autora é o do romance de Machado de Assis, *Dom Casmurro*, que possui como isotopias principais a traição e o ciúme.

Para rastrear uma isotopia se buscam as palavras e as expressões que sustentam o tema do texto, como se estas fossem um mapa de leitura. Por que foram escolhidas *estas* e não *outras*? As palavras escolhidas formam um campo lexical ou um campo semântico que validam o tema do texto e, a fim de tornar isso mais claro, Simões (2009, p.89) evoca, como ela mesma diz, Umberto Eco e afirma que,

segundo o semioticista italiano, “interpretar um texto significa explicar porque essas palavras podem fazer várias coisas (e não outras) através do modo pelo qual são interpretadas”. Assim, em uma análise textual, existe ao menos um caso em que se pode afirmar que uma dada interpretação não é adequada.

É necessário buscar no texto as *âncoras textuais* que são, de acordo com Simões (2009, p. 91), “[...] palavras-chave que norteiam identificação de uma isotopia.” E são as âncoras textuais que permitem identificar se um texto possui *alta* ou *baixa iconicidade*. Simões (2009, p. 92, grifos da autora) explica que

se as isotopias se mostram na superfície do texto, isto é, são perceptíveis ao leitor a partir da captação da posição discursiva manifesta na seleção lexical, no modelo gramatical, no gênero ou no tipo textual, na diagramação [...] pode-se classificar o texto como de *alta iconicidade*. Isto porque facilitará a produção de inferências,

ilações, deduções, etc. No entanto, se há opacidade máxima na organização textual, verifica-se então a *baixa iconicidade*.

d) Alta ou baixa iconicidade: são os ícones que conduzem o interlocutor pela superfície textual. Esse nível de iconicidade trata da “potencialidade de cumprir ou não cumprir o projeto comunicativo previsto para o texto.” (SIMÕES, 2009, p. 93). A alta iconicidade “[...] é a qualidade por meio da qual o texto orienta o leitor à produção de sentido em função da apresentação estratégica das pistas de leitura.” (SIMÕES, 2009, p. 94) e a baixa iconicidade é a “qualidade por meio da qual o texto se torna opaco, porque não oferece pistas suficientes ou eficientes para o desenrolar da leitura.” (SIMÕES, 2009, p. 94). Em um texto literário – como os do *corpus* desta pesquisa – Simões (2009, p. 96) esclarece que o que se espera “[...] é um jogo inteligente entre alta e baixa iconicidade, para que o texto resulte de fato polissêmico, pluridimensional.”

Este nível auxilia no reconhecimento do potencial icônico do texto, isto porque o leitor se guia pelos recursos utilizados pelo autor, sendo necessário considerar tanto o estilo do escritor quanto o gênero textual na análise. A estrutura (regras gramaticais) está à disposição do autor que, obviamente, a considera; todavia “[...] o arranjo [...] na produção dos enunciados muitas vezes transcende as normas gramaticais estabelecidas e gera novas possibilidades estruturais sem que com isso a gramática seja aviltada.” (SIMÕES, 2009, p.93).

e) Eleição de signos orientadores ou desorientadores: a definição para esse tipo de iconicidade é, de acordo com Simões (2009, p. 96), “presença de signos que conduzem ou não o interlocutor pela superfície textual.” Aqui se trata da coerência textual, da capacidade do escritor de produzir um texto coerente para seus leitores. Simões (2009, p. 97) afirma que se trata da capacidade do texto de

[...] produzir ícones e índices que permitirão ao interlocutor compreender o raciocínio do enunciador. Uma vez concluído, transforma-se em símbolo preferencialmente aplicável à interpretação de outros objetos similares. A descoberta de sentidos destaca a importância do vocabulário da língua, como também a competência de seleção dos significados mais adequados ao texto em foco.

1.6 Lexicologia e Lexicografia

O objetivo final desta tese é um vocabulário cromático analógico, o Vocabulário cromático *clariceano*, VCC. O projeto inicial o nomeava de dicionário, mas ao longo do processo de pesquisa o termo vocabulário mostrou-se o mais adequado. Isto porque se entende que o vocabulário é uma obra lexicográfica de porte intermediário (considerando-se o glossário a menos extensa e o dicionário geral da língua a mais extensa) e possui escopo mais restrito do que os dicionários, tratando de uma parcela bem delimitada da língua – neste caso, os contos de Clarice Lispector.

Esse vocabulário, assim como qualquer obra lexicográfica, é composto de palavras. Polguère (2018, p. 23, grifo do autor) explica que

as palavras estão no cerne do conhecimento linguístico, pois falar uma língua consiste, antes de mais nada, em combinar palavras no seio de frases tendo em vista comunicar-se. Seria, portanto, legítimo considerar a *Lexicologia*, disciplina que estuda os fenômenos lexicais, como o ramo mestre da Linguística.

O mesmo autor afirma que dicionários são “[...] de certa forma, produtos derivados da Lexicologia, assim como as gramáticas são produtos derivados do estudo da gramática das línguas.” (POLGUÈRE, 2018, p. 237). Halliday (2007, p. 5, grifos do autor)⁵³, sobre a ligação lexicografia/lexicologia, explica que “existem dois principais métodos para descrever palavras [...] apesar de que os dois podem ser combinados de várias maneiras. Um método é redigindo um **dicionário**; o outro é redigindo um **thesaurus**.” A esta pesquisa interessa, particularmente, os métodos ligados à redação de *thesaurus*. Este item, portanto, se dedica a apresentar algumas definições essenciais de lexicologia e lexicografia que são usadas nas análises dos contos e na estruturação dos verbetes do VCC. Essas definições permitem, inclusive, a compreensão dos motivos da escolha da onomasiologia como critério de organização do mencionado vocabulário.

⁵³ No original: “there are two principal methods for describing words [...] though the two can also be combined in various ways. One method is by writing a **dictionary**; the other is by writing a **thesaurus**.”

1.6.1 A matéria-prima de obras lexicográficas

As obras lexicográficas, em termos gerais, são feitas de palavras. O que parece ser uma constatação simples, na verdade impõe questões terminológicas importantes. Abaixo seguem definições consideradas essenciais para o estudo que se empreende e que também permitem uma melhor compreensão dos conceitos e termos lexicais usados nesta tese:

a) lexicologia: estudo dos aspectos da palavra. De acordo com Ullmann (1964, p. 64) “[...] trata de palavras e dos morfemas que a formam, isto é, de unidades significativas. Conclui-se, portanto, que estes elementos devem ser investigados tanto na sua forma como no seu significado.”

b) léxico: o léxico de uma língua é

[...] a entidade teórica que corresponde ao conjunto das lexias dessa língua. Por entidade teórica entendemos que a o léxico não é realmente um conjunto cujos elementos, as lexias, possam ser enumerados sistematicamente. O léxico assemelha-se, antes, a um “conjunto impreciso” [...]. (POLGUÈRE, 2018, p. 100).

A definição de Vilela (1997, p. 31, grifos do autor) ajuda a esclarecer essa ideia de ‘conjunto impreciso’,

o léxico é, numa perspectiva cognitivo-representativa, a codificação da realidade extralinguística interiorizada no saber de uma dada comunidade linguística. Ou, numa perspectiva comunicativa, é o conjunto das palavras por meio das quais os membros de uma comunidade linguística comunicam entre si. Tanto na perspectiva da cognição-representação como na perspectiva comunicativa, trata-se sempre da codificação de um saber partilhado (= shared knowledge). Distinguimos *vocabulário* e *léxico*: o vocabulário é uma subdivisão do léxico, como, por exemplo, o léxico de um autor, o léxico de um texto, o léxico de uma escola, de uma área do saber etc. Ao distinguir-se vocabulário e léxico, não se trata tanto de uma diferenciação entre “parte” e “todo”, pois: o léxico é o conjunto das palavras fundamentais, das palavras ideais de uma língua; o vocabulário é o conjunto dos vocábulos realmente existentes num determinado lugar e num determinado tempo, tempo e lugar ocupados por uma comunidade linguística; o léxico é o geral, o social e o essencial; o vocabulário é o particular, o individual e o acessório.

c) vocabulário: é o conjunto de vocábulos de uma língua, de um texto ou de uma pessoa.

No caso desta pesquisa, o que se observa é como Clarice Lispector usa o léxico da língua portuguesa para expressar usos e sentidos de termos que remetem a cores (define-se o que é vocabulário cromático para esta pesquisa no **CAPÍTULO 2, METODOLOGIA DE PESQUISA**, p. 88) e, a partir desses usos e sentidos, a pesquisa organiza o VCC.

d) palavra: palavra e vocábulo costumam ser tomados como equivalentes, mas Biderman (1978, p. 130, grifo da autora) alerta que isso não deve acontecer, porque é algo que se presta “[...] a equívocos e imprecisões. Por essa razão os linguistas cunharam o termo *lexema* para designar a unidade léxica abstrata em língua.” Biderman (1978, p. 85) explica que cada língua interpreta a realidade de maneira distinta

[...] e molda essa realidade em categorias linguísticas e mentais que lhe são exclusivas, então o conceito de palavra não pode ter valor absoluto. O seu valor deve ser comparado ao de uma moeda – o dólar, por exemplo – que oscila de país para país. Por conseguinte, a nossa tese é a de que não é possível definir a palavra de maneira universal, isto é, de uma forma aplicável a toda e qualquer língua. [...] Os seus contornos formais situam-se entre uma unidade mínima gramatical significativa – o morfema – e uma unidade sintagmática maior – o sintagma.

Considerando-se o que Biderman (1978) expõe, assume-se o conceito de palavra como genérico e da linguagem cotidiana, independente de implicações teóricas.

e) vocábulo: para não ser tomado como equivalente de palavra, parte-se da conceituação de Vilela (1995, p. 14) que explica que o vocábulo ocorre na frase.

f) lexia simples: neste estudo opta-se por chamar de *lexia simples* a palavra-entrada do VCC. Este é um termo de Bernard Pottier (1978) que o explica da seguinte forma: “a lexia simples, corresponde à “palavra” tradicional em vários casos: *cadeira, para, comia, a.*” (POTTIER, 1978, p. 269, grifos do autor).

g) lexia composta: além das lexias simples, Pottier (1978) apresenta o conceito de *lexias compostas*. Pottier (1978, p. 269, grifos do autor) explica que elas são o “[...] resultado de uma integração semântica, a qual se manifesta formalmente: *saca-rolha, verde-garrafa, rés-do-chão*”.

h) lexia complexa: a definição de *lexia complexa* é a de “[...] uma sequência em vias de lexicalização, a vários graus: *a guerra fria, um complexo industrial, tomar medidas, sinal vermelho, secos e molhados, hot dogs.*” (POTTIER, 1978, p. 269, grifos do autor). As lexias complexas de Pottier são o que Lapa (1988, p. 57, grifos do autor) chama de *grupos fraseológicos* e exemplifica da seguinte maneira, “[...] nesta frase – O homem *perdeu* por completo *a cabeça* – é impossível separar o elemento *cabeça* do artigo e do verbo: *perder a cabeça* forma um todo, uma estrutura, que não pode se decompor nas partes.” Dessa maneira, o que vale é o conjunto porque é o conjunto que possui sentido e não suas partes.

i) colocação: a noção de *colocação* também é importante nesta pesquisa, visto ser essa uma categoria usada nos verbetes do VCC. Halliday (2007, p. 15, grifos do autor, tradução minha)⁵⁴ expõe que

colocação é a tendência das palavras de se manterem juntas: como garfo vai com faca, emprestar vai com dinheiro, teatro vai com peça. É claro que, se as palavras são colocadas dessa maneira regularmente, espera-se encontrar alguma relação semântica entre elas, mas isto pode ser bastante complexo e indireto. A colocação é uma relação puramente léxica, isto é, uma associação entre uma palavra e outra, independente do que elas significam. Pode ser definido quantitativamente como o grau de probabilidade de uma palavra y ocorrendo na presença de uma palavra x. Se você encontra *ferimento*, você pode esperar encontrar dor a sua volta: dada a presença da palavra *ferimento* a probabilidade da ocorrência da palavra *dor* torna-se maior do que a determinada pela sua frequência geral na língua inglesa como um todo. As palavras que são agrupadas em um mesmo parágrafo em um thesaurus são tipicamente palavras que têm um forte vínculo de colocação: umas com as outras ou, mais fortemente, cada uma delas com alguma terceira parte, uma associação comum que forma uma rede de ligação entre elas.

Uma colocação é, portanto, uma “co-ocorrência regular de itens lexicais” (Jones & Sinclair, 1974:16 *apud* Welker, 2004, p. 140). Welker (2004, p. 140) explica que na perspectiva de Sinclair (1998:15) “[...] as colocações consistem em um *node* (nódulo) e um *collocate* (colocado) [...]” Sinclair (1991: 115 *apud* Welker, 2004, p. 140, grifos do autor) explica que “o termo *nódulo* para a palavra que está sendo estudada, e o termo *colocado* para qualquer palavra que ocorra na vizinhança especificada de um nódulo.”

j) conceito conexo: essa definição é importante porque, assim como colocação, é uma categoria usada para a inserção de palavras nos verbetes do VCC. A explicação é de Vilarinho (2017, p. 115), que define *conceito conexo* da seguinte forma,

[...] entendido como lexema “[...] justaposto em um mesmo plano hierárquico, que se encontra em coordenação de significados, e o conteúdo semântico é de mesmo valor” (FAULSTICH, 1995, p.287). Além disso, o conceito conexo provém de relação associativa, visto que as “[...] unidades lexicais pertencem à mesma esfera de domínio, mas não são nem hiponímicos, nem equivalentes, nem opositivos. O

⁵⁴ No original: “collocation is the tendency of words to keep company with each other: like *fork* goes with *knife*, *lend* goes with *money*, *theatre* goes with *play*. Of course, if words do regularly collocate in this way, we shall expect to find some semantic relationship among them; but this may be quite complex and indirect. Collocation is a purely lexical relationship; that is, it is an association between one word and another, irrespective of what they mean. It can be defined quantitatively as the degree to which the probability of a word y occurring is increased by the presence of another word x. If you meet *injure*, you may expect to find *pain* somewhere around: given the presence of the word *injure* the probability of the word *pain* occurring becomes higher than that determined by its overall frequency in the English language as a whole. The words that are grouped into the same paragraph in a thesaurus are typically words that have a strong collocational bond: either with each other or, more powerfully, each of them with some third party, some common associate that forms a network with them all.”.

significado de um remete, por analogia, ao outro” (FAULSTICH, 1993, p.94). Concluímos que o critério norteador da relação associativa do dicionário analógico são as inferências lexicais feitas na mente do falante de uma língua.

l) hiperônimo e hipônimo: *hiperônimo* é a palavra que possui um sentido amplo, geral. Por exemplo, ANIMAL é hiperônimo de CACHORRO e CACHORRO, por sua vez, é um dos vários *hipônimos* de ANIMAL. Halliday (2007, p. 11, grifos do autor)⁵⁵ explica que se “*x* é um hipônimo de *y* significa que *x* ‘é um tipo de’ *y* [...]”, ou seja, CACHORRO (hipônimo) é um *tipo* de ANIMAL (hiperônimo).

m) holônimo e merônimo: Vilarinho (2013, p. 238) afirma que holonímia e meronímia tratam de relação hierárquica. Gaudin & Guespin (2000, p. 141 *apud* Vilarinho 2013, p. 238, tradução de Vilarinho)⁵⁶ explicam que se “estabelece entre os signos a relação que a linguagem designa entre os referentes. Para indicar a característica linguística dessa relação, nós a chamamos de holônimo para o todo e merônimo para a parte.” Por exemplo, corpo (o todo) é holônimo de cabeça, braço e estômago (partes) que são, conseqüentemente, merônimos de corpo.

n) sentido e significado: em sua obra *Semântica: uma introdução à ciência do significado* (1964). Ullmann (1964, p. 111) afirma que

o significado é um dos termos mais ambíguos e controversos da teoria da linguagem. Em *The Meaning of Meaning*, Ogden e Richards recolheram nada menos que dezasseis significações diferentes – vinte e três, se se contar separadamente cada uma das subdivisões⁵⁷. Desde então, muitos usos novos, implícitos ou explícitos, se foram acrescentando a esta formidável fonte de ambigüidade⁵⁸, e, na opinião de alguns tratadistas, o termo tornou-se inutilizável para fins científicos.

Inutilizável para uns, mas impossível de ser abandonado por outros. O mesmo Ullmann (1964, p. 112) esclarece que alguns teóricos optam por voltar a definir o que é significado e “[...] acrescentar-lhe qualificativos vários.”

Observa-se, abaixo, o triângulo semiótico de Ogden e Richards (reprodução de Ullmann (1964, p.114)):

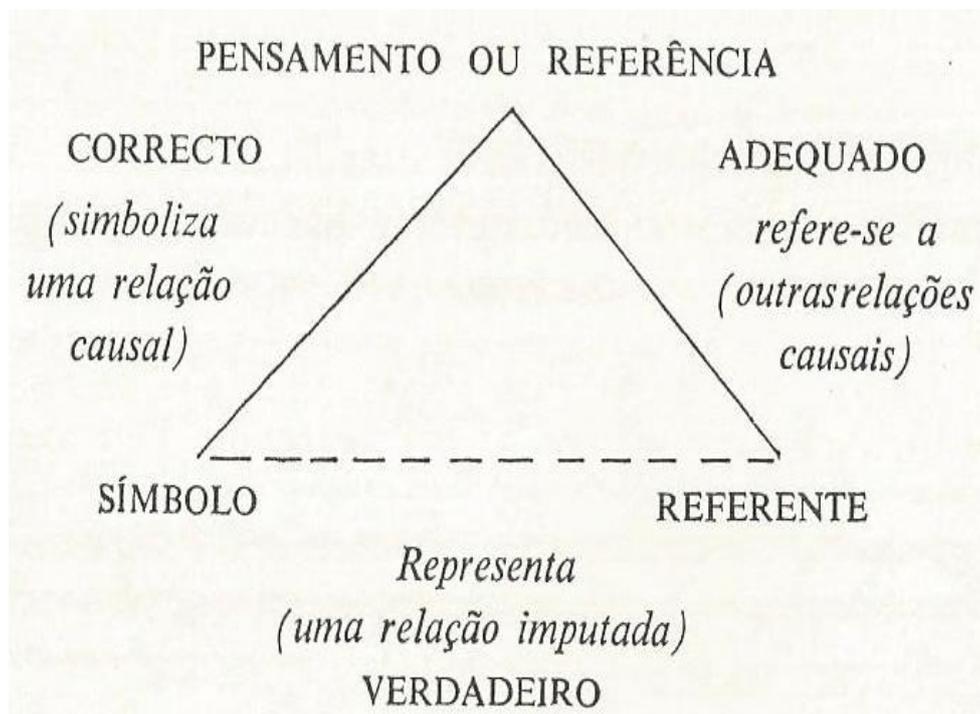
⁵⁵ No original: *x* is a hyponym of *y* means *x* ‘is a king of’ *y* [...].

⁵⁶ No original: établissent entre les signes des relations qui sont celles que le langage dessine entre les référents. Pour indiquer le caractère linguistique de cette relation, on parle d’holonyme pour le tout et de méronyme pour la partie.

⁵⁷ Nota original: Op. cit., pp.186 e seg.

⁵⁸ Nota original: Ver C.C. Fries “Meaning and Linguistic Analysis”, *Language*, XXX (1954), pp. 57-68: pp. 62 e seg.

Figura 4 - Triângulo de Ogden e Richards



De acordo com Ullmann (1964, p. 115) a imagem da **FIGURA 4** (p. 76) representa os três componentes do significado e esclarece que

segundo esta interpretação, não há relação directa entre as palavras e as coisas que elas “representam”: a palavra “simboliza” um “pensamento ou referência” que, por sua vez, se “refere” ao aspecto ou acontecimento de que estamos a falar.

Ullmann (1964, p. 119) discorda da representação de Ogden e Richards por, de acordo com ele, parecer “[...] desprezar o ponto de vista do que fala.” E adapta o triângulo de Ogden e Richards da seguinte maneira,

Figura 5 – Triângulo de Ullmann

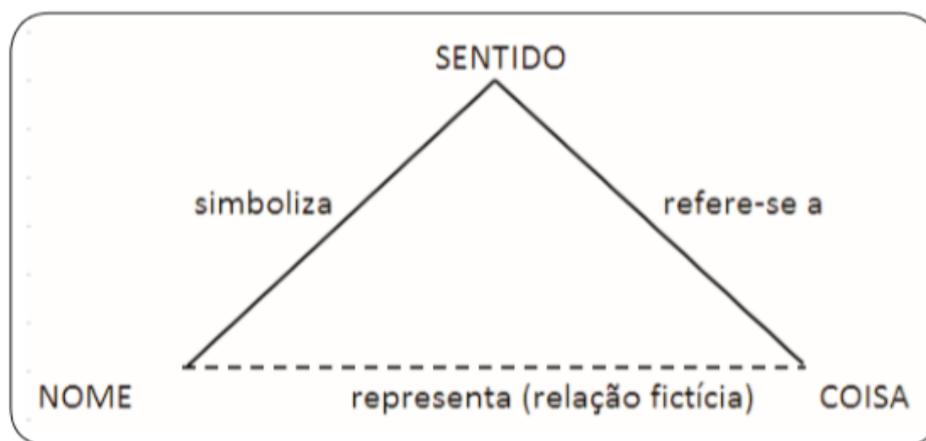


Figura 2. Triângulo de Ullmann (1964).

A **FIGURA 5** é uma reprodução da que consta no artigo de Martins e Zavaglia (2014, p.441). Ullmann (1964, p.116) prefere usar termos – em suas próprias palavras – simples e cotidianos apenas com mais rigor que no emprego usual e, assim, se tem: *nome*, *sentido* e *coisa*. Ullmann (1964, p. 117, grifos do autor) explica suas escolhas da seguinte forma,

o “*nome*” é a configuração fonética da palavra, os sons que a constituem e também outros aspectos fonéticos, tais como o acento. O “*sentido*”, expresso em termos gerais, sem nos fecharmos em nenhuma doutrina psicológica particular, é a “informação que o nome comunica ao ouvinte”, enquanto que a “*coisa*” é o referente de Ogden e Richards, o aspecto ou acontecimento não-linguístico acerca do qual falamos.

E, mais adiante, Ullmann (1964, p.117. grifos do autor) explica o mecanismo de atribuição de significado a partir da perspectiva tanto de falante quanto de ouvinte,

para o ouvinte a sequência de acontecimentos será como se mostra no triângulo básico: ouvindo a palavra, suponhamos porta, pensará numa porta e assim compreenderá o que está a dizer aquele que fala. Para este, a sequência será exactamente a inversa: pensará, por uma razão ou por outra, numa porta, e isto fá-lo-á pronunciar a palavra. Há, portanto, *uma relação recíproca e reversível entre o nome e o sentido*: se alguém ouvir a palavra, pensará na coisa, e se pensar na coisa, dirá a palavra. É esta relação recíproca e reversível entre o som e o sentido que proponho chamar de “*significado*” da palavra.

A partir deste ponto, este estudo opta, sempre que necessário, utilizar a terminologia e os conceitos de Ullmann (1964) sobre sentido e significado das palavras.

1.6.2 Obras lexicográficas e suas estruturas

“A lexicografia é uma área de saber, cuja identidade está relacionada à produção de dicionários.”, afirma Maria da Graça Krieger em seu artigo *Tipologias de dicionários: registros de léxico, princípios e tecnologias* (2006). Este subitem apresenta algumas definições da área que são essenciais para esta tese:

a) lexicografia: o termo pode se referir a duas atividades distintas, de acordo com Welker (2011, p. 30): a *lexicografia prática* e a *lexicografia teórica*. A primeira é a atividade que envolve a elaboração de dicionários; uma atividade que é tanto técnica quanto científica, prática e que também pode ser vista como uma arte. Isto porque, como explica Welker (2011, p. 30) “[...] quem elabora, ou compila, um dicionário tem que conhecer não somente fatos linguísticos, principalmente o léxico, como também as maneiras em que esses fatos podem ser apresentados num dicionário.” A lexicografia teórica (ou *metalexicografia*), por sua vez, é o estudo de “[...] tudo que diz respeito a dicionários. Essa área, sim, pode ser considerada uma ciência [...] Seus produtos são os conhecimentos adquiridos e divulgados.” (WELKER, 2011, p. 30).

Ao se voltar para as origens da lexicografia, Nunes (2006, p.46) aponta como seu “nascimento” a iniciativa de Protágoras de Abdere que, “[...] no quinto século antes da nossa era, compila um léxico de palavras difíceis encontradas em Homero.” Mais adiante, na Idade Média, há um avanço de obras desse tipo e os glossários começam a ser elaborados em maior quantidade para suprir a necessidade de interpretação dos textos gregos e latinos nas escolas.

b) glossário: Nunes (2006, p. 47) explica que “os glossários serão a base para a produção dos dicionários. Com estes (...), a lexicografia se estabelece como disciplina autônoma.” Um glossário, em definição encontrada no *Aulete digital*⁵⁹, apresenta como primeira acepção, “vocabulário que vem anexo a uma obra para explicar palavras e expressões técnicas, regionais ou pouco usadas contidas no texto” e, como terceira acepção, “pequeno léxico de termos obscuros ou pouco conhecidos posto no final de uma obra para elucidar palavras obscuras ou pouco conhecidas.” Ainda de acordo com o mesmo *Aulete digital*, um glossário pode ser também “léxico de um autor, ger. em apêndice a uma edição crítica.” Essas três

⁵⁹ Acesso: 15/06/2019.

acepções se enquadram no que este estudo faz nas análises individuais dos contos de Clarice Lispector selecionados para o *corpus* e, em consequência, se entende que é a reunião desses glossários sobre os termos cromáticos usados nos contos que forma o vocabulário cromático analógico dos contos da escritora.

O produto desta tese é, portanto, um vocabulário porque reúne os glossários dos contos de Clarice Lispector selecionados para a pesquisa e não é um dicionário em razão do tamanho do trabalho, ainda que um dicionário seja muito mais do que a quantidade de lexemas que apresenta, como se verá a seguir.

c) dicionário: Vilela (1995, p. 78, grifo do autor) explica que,

o **dicionário** é [...] o conhecimento genérico culturalmente partilhado por uma comunidade linguística e codificado no léxico, ou é a codificação desse saber, concebido de forma estática, em suporte papel ou electrónico, arquivando esse saber e que pode ser consultado por pessoas ou por máquinas.

Ao dicionário cabe a tarefa de legitimar o léxico de um determinado idioma e isso confere a esse tipo de obra um carácter de autoridade. E, por isso, explica Krieger (2006, p.142)

[...] constitui-se em paradigma lingüístico modelar dos usos e sentidos das palavras e expressões de uma coletividade lingüística, desempenhando o papel de código normativo da língua. É nessa mesma esteira que o dicionário adquire o estatuto de instância de legitimação do léxico, passando então a funcionar como uma espécie de cartório de registros, é ele que concede à palavra sua certidão de nascimento e, dessa forma, institucionaliza o conjunto léxico das línguas. Por tudo isto, o dicionário goza de uma autoridade que não é menor nas sociedades de cultura que, inclusive, o entendem como instrumento da “verdade lingüística”, logo, inquestionável.

A respeito da sua estrutura, uma obra lexicográfica como um dicionário pode ser pensada a partir da seguinte divisão: *macroestrutura* e *microestrutura*.

d) macroestrutura e microestrutura: Na perspectiva de Krieger (2012, p.27) a macroestrutura de um dicionário possui três partes principais:

[...] as páginas iniciais da obra, o corpo propriamente dito do dicionário e as páginas finais. As páginas iniciais geralmente incluem: apresentação, instruções para uso do dicionário, listas e abreviaturas. A apresentação corresponde à proposta lexicográfica, onde estão explicitadas informações relevantes para a compreensão do dicionário.

Ainda de acordo com Krieger (2012), a macroestrutura também inclui páginas finais com anexos, tabelas e bibliografia. Krieger (2012, p.27) define o *corpo* como a nomenclatura da obra, ou seja, as palavras que o dicionário registra. “Cada uma delas é chamada de palavra-

entrada, entrada ou lema, e junto com as informações a ela relacionadas, como classe gramatical e os significados, forma o verbete, também denominado de microestrutura.” (KRIEGER, 2012, p. 27).

Já a partir de Vilela (1995, p. 78, grifos do autor) a macroestrutura é definida como “[...] o conjunto das entradas e as partes complementares (como introdução, apêndices, etc.) [...]” e a microestrutura,

[...] a entrada e o tratamento dado a essa entrada através de rede de relações definicionais, relações gramaticais, relações semânticas (como sinonímia, antonímia, polissemia, etc.) e as relações pragmáticas (área de uso, frequência, níveis de língua, etc.).

Como se nota, os dois autores diferem um pouco sobre a conceituação dos termos.

É necessário, contudo, observar que sobre a macroestrutura, Béjoint (2000, p.13 *apud* Welker, 2004, p.81, grifos do autor) explica que

alguns usam macroestrutura como sinônimo de *nomenclatura*, mas é preferível usar este último termo como equivalente de *word-list*, ao passo que o primeiro pode ser empregado para referir-se à maneira como o conjunto de entradas é organizado nos diversos dicionários.

Este estudo opta em seguir as definições propostas por Krieger (2012) sempre que houver necessidade. O trabalho a ser elaborado, como já mencionado, não é um dicionário e, sim, um vocabulário, todavia acredita-se ser necessário ter sempre em mente terminologia e organização lexicográficas mesmo em uma obra de porte mediano como a que se objetiva aqui organizar.

e) verbete: Fernandes (2012, p.54) observa que o *verbetes*, como o dicionário,

[...] é uma voz de autoridade que pode atravessar um texto jornalístico, didático, um artigo, funcionar como um recorte do dicionário, que, materializado em sua microestrutura, pode auxiliar na elucidação de termos obscuros ou pouco conhecidos, pode servir como um argumento, epígrafe.

Um verbete é um gênero textual assim como o próprio dicionário. Fernandes (2012, p.17) explica que o dicionário é “[...] um gênero múltiplo e agregador (porque abrange prefácio, bibliografia, apresentação e, por vezes, textos de gramáticas ou compêndios ortográficos) [...]” e o verbete também é um agregador de textos e discursos,

[...] que sobrepõe um texto-colônia sobre outro, pois, assim como o dicionário é uma reunião de verbetes, os verbetes reúnem acepções, a partir de uma entrada, que encabeça o verbete e que está ordenada alfabeticamente na macroestrutura.” (FERNANDES, 2012, p.53).

A noção de texto-colônia na citação acima se refere ao conceito exposto por Dionísio (2010, p.136, grifos da autora) no artigo *Verbetes: um gênero além do dicionário*, a partir de Hoey (2001) e que diz que

Dicionários, enciclopédias e glossários são colônias discursivas, na terminologia de Hoey (2001:75), ou seja, “discurso cujas partes componentes não derivam seus significados das sentenças em que estão inseridas”. [...] Metaforicamente, o autor estabelece uma relação entre a noção de colônias discursivas e uma colmeia. Os verbetes seriam, então, as abelhas moradoras da colmeia.

Verbetes possuem uma forma bem reconhecível, “[...] forma e função estão essencialmente inter-relacionadas e sinalizam para a identificação do gênero.” (DIONÍSIO, 2010, p. 136). De maneira geral, os verbetes possuem como informação básica a indicação da classe gramatical da palavra-entrada, outra é a definição semântica; abonações (exemplos de uso ou literários) também costumam ser apresentadas. Alguns dicionários trazem a separação silábica e outros, indicação da pronúncia; datação, língua de origem e a data em que a palavra foi incorporada ao português, por exemplo, no caso de um estrangeirismo; a que domínio de especialidade ou área temática aquele lexema pertence etc. Welker (2004, p. 91) observa que “geralmente, toma-se como lema a forma “básica” ou “canônica” do lexema: o infinitivo dos verbos, o singular masculino dos substantivos e dos adjetivos.” Tudo dependerá de fatores diversos como o tipo de dicionário, sua proposta lexicográfica, o público que pretende alcançar.

O verbete onomasiológico, porém, difere um pouco desse que se acaba de descrever. A esse respeito fala-se mais detalhadamente no **CAPÍTULO 4, O VOCABULÁRIO CROMÁTICO CLARICEANO (VCC)**, p. 334.

1.6.3 Tipologias de obras lexicográficas

Existem os mais variados tipos de obras lexicográficas: históricas, de sinônimos e antônimos, dicionários analógicos, de usos etc. Um dicionário pode ser monolíngue, bilíngue ou trlíngue. Eles também variam com relação ao número de palavras que constituem sua nomenclatura e especificamente sobre a extensão do corpo do dicionário, Krieger (2006, p.144) afirma que

a extensão dessa nomenclatura tem sido tomada como um parâmetro tipológico, bem como responde por denominações como dicionário do tipo “thesaurus”, tipo padrão ou minidicionários. Em relação a estes últimos, a nomenclatura é reduzida, embora

não haja clareza sobre os critérios de seleção lexical. Costumam ter entre 20.000 e 35.000 entradas no caso do Brasil, em contraponto aos de maior cobertura, que alcançam cerca de 200.000 entradas. A falta de informações explícitas nas obras brasileiras seja sobre os números reais, seja sobre os critérios de constituição da nomenclatura dificulta uma categorização mais específica das obras que circulam em nosso meio.

Outro critério para determinar o tipo de obra lexicográfica é o público leitor. Existem dicionários escolares, por exemplo, voltados para crianças e adolescentes e os dicionários técnicos voltados para um grupo profissional específico. Krieger (2006, p. 143) explica que

junto à diversidade tipológica, vale observar que os critérios classificatórios são também variáveis, explicando denominações que, em geral, dependem do componente tomado por base a exemplo dos dicionários técnico científicos ou terminológicos que repertoriam os termos técnico-científicos de alguma área de conhecimento. Essas produções que, muito comumente, também aparecem sob a forma de glossários, restringem-se a repertoriar o que é convencionalmente chamado de léxico especializado.

Mas a obra que comumente se chama apenas de “dicionário” é o dicionário geral da língua. Krieger et al. (2006, p. 172) apresentam a seguinte definição,

o dicionário de língua – a mais prototípica das obras lexicográficas – constitui-se no único lugar que reúne, de modo sistemático, o conjunto dos itens lexicais criados e utilizados por uma comunidade lingüística, permitindo que ela reconheça-se a si mesma em sua história e em sua cultura. Além de se constituir em espelho da memória social da língua, o dicionário desempenha o papel de legitimar o léxico. E, como tal, alcança o estatuto de um código normativo que define parâmetros orientadores dos usos lexicais.

É importante sempre observar que por mais completo que seja um dicionário geral da língua, ele nunca chega a registrar todo o léxico de um idioma – isso é impossível. Krieger (2006, p.144) observa que “[...] a lexicografia não consegue acompanhar o dinamismo lexical; mas caracteriza a abrangência do componente léxico, sem privilegiar uma temática específica.”; para isso existem os dicionários terminológicos.

Outra diferença é o critério de organização de um dicionário. Ullmann (1964, p. 132) explica que

as definições referenciais de significado suscitam uma questão interessante de metodologia linguística. Uma vez que o significado é uma relação recíproca e irreversível entre nome e sentido, pode ser investigado a partir de qualquer um dos extremos: pode partir-se do nome e procurar-se o sentido ou sentidos que lhe estão ligados, como fazem todos os dicionários alfabéticos; mas pode também partir-se do sentido e buscar o nome ou nomes com ele relacionados.

Uma obra lexicográfica, organizada alfabeticamente, é chamada de semasiológica (do grego *semasia* – significado). Parte-se de uma palavra conhecida e, a partir desta, são

informados seus significados. Já os dicionários onomasiológicos (do grego *onomasía* – termo) são organizados do conceito para o signo. Baldinger (1966, p.8, grifos do autor) afirma que

os fundamentos da elaboração destes dois métodos [...] refletem o primado da **palavra** sobre o do **som**. Os dois métodos — a semasiologia e a onomasiologia — [...] são atraídos, ao mesmo tempo, pela [...] tendência [...] do primado da **estrutura**. A semasiologia, é certo, considera a palavra isolada no desenvolvimento de sua significação-, enquanto que a onomasiologia encara as designações de um conceito particular, vale dizer, uma multiplicidade de expressões que formam um conjunto. A onomasiologia implica pois, desde o começo, numa preocupação de ordem estrutural.

Landau (2001, p. 139)⁶⁰ explica que os métodos não se excluem porque

tanto o alfabético quanto o *thesaurus* conceitual se baseiam em uma listagem alfabética, mas o arranjo conceitual leva o leitor de um índice a agrupamentos de palavras centrados em conglomerados de significados relacionados. A maioria dos *thesaurus* alfabéticos não possui índice, presumindo que qualquer palavra da qual o leitor deseje um sinônimo aparecerá como uma palavra-chave. [...] Ambos os sistemas envolvem uma grande quantidade de repetição de qualquer palavra dada. Em teoria, a abordagem conceitual oferece uma maior probabilidade de que o leitor encontre a palavra que procura porque as palavras para conceitos similares serão encontradas em seções adjacentes ou próximas. A organização alfabética, por outro lado, é mais fácil de usar, já que o leitor pode frequentemente encontrar sinônimos procurando em um lugar em vez de dois ou mais.

Em razão do objetivo final da tese, a pesquisa, no próximo subitem, se centra nos conceitos da onomasiologia.

1.6.4 Onomasiologia

O termo onomasiologia foi, como explica Babini (2006), usado pela primeira vez em um estudo a respeito dos nomes das partes do corpo humano nas línguas românicas; esse trabalho tem autoria de A. Zauner. A definição do que é onomasiologia, porém, vem de Bertoldi (1935 *apud* Babini, 2006, p. 38): “por onomasiologia entende-se um aspecto

⁶⁰ No original: “both the alphabetical and the conceptual thesaurus rely on an alphabetical listing, but the conceptual arrangement leads the reader from an index to clusters of words centered upon a congeries of related meanings. Most alphabetical thesauruses do not have an index, the presumption being that any word the reader might want a synonym for will appear as a headword. [...] Both systems involve a great deal of repetition of any given word. In theory the conceptual approach offers a greater likelihood that the reader will find the word being sought because the words for similar concepts will be found in adjacent or nearby sections. The alphabetical arrangement, on other hand, is easier to use, since the reader can often find synonyms by looking in one place rather than two or more.”.

particular da pesquisa linguística que, partindo de uma determinada ideia, examina as várias maneiras com as quais essa ideia encontrou expressão na palavra.”

Ullmann (1964, p. 133)⁶¹ afirma que a onomasiologia é um ramo da semântica e que “no passado, fizeram-se tentativas para separar a onomasiologia da semântica e considerá-las como ciências paralelas, ocupando-se a semântica do significado e a onomasiologia da “designação”.” Ullmann (1964, p. 133) continua explicando que isso não é necessário, pois as duas tendências não são disciplinas distintas, ao contrário: “os dois métodos são complementares [...]” e, mais adiante, lança o que chama de “saudável advertência” a lexicógrafos: “[...] o significado de uma palavra só se pode averiguar pelo estudo do seu uso. Não há caminho mais curto para o significado através da introspecção ou de qualquer outro método.” (ULLMANN, 1964, p. 140).

De acordo com Welker (2004, p.47), o primeiro dicionário onomasiológico foi elaborado por Comenius (1631), “pouco depois o inglês, John Wilkins propôs um esquema de classificação do léxico de qualquer língua” e, a partir desse esquema, o americano Peter Mark Roget fez a obra *Thesaurus of English Words and Phrases* (publicada em 1852) que tornou o termo *thesaurus* equivalente a dicionário onomasiológico. Babini (2006, p.38) nomeia a obra de Roget de ‘dicionário ideológico’ (e, assim, entendendo ‘ideológico’ também como equivalente a onomasiológico). Babini (2006, p.38, grifos do autor) explica, com relação a ‘dicionário ideológico’, que

[...] sua origem está ligada a “conjunto de ideias” e os *dicionários ideológicos* seriam, de acordo com a intenção original, *dicionários organizados em função das ideias*, e não dicionários com cunho ideológico (no sentido de valores morais e sociais), como o termo poderia sugerir.

De acordo com Babini (2006, p. 40) os dicionários chamados de ideológicos são os que, em geral, apresentam macroestrutura semelhante ao *Thesaurus* de Peter Mark Roget. Ao criar o seu *Thesaurus* em 1852, Roget criou uma obra não organizada em ordem alfabética e sim por ideias. Landau (2001, p. 138, tradução minha)⁶² explica que ele

[...] elaborou seis classes de categorias: relações abstratas; espaço; mundo material; intelecto; vontade; sensações e poderes morais. Dentro dessas classificações gerais,

⁶¹ Nota original: Ver os meus *Principles of Semantics*, pp 161 e segs.

⁶² No original: “[...] elaborated six classes of categories: abstract relations; space; material world; intellect; volition; sentient and moral powers. Within these broad classifications he placed numerous subdivisions, with subdivisions further divided. He recognized that many words would fall into more than one category and that the placement of a word in one or another category was a difficult decision. Even the first edition included an index to help readers find the signification they were looking for [...]”.

ele organizou numerosas subdivisões que, por sua vez, foram subdivididas também. Ele reconheceu que muitas palavras se enquadravam em mais de uma categoria e que a colocação de uma palavra em uma ou outra categoria era uma decisão difícil. Mesmo a primeira edição incluía um índice para ajudar os leitores a encontrar o significado que procuravam [...].

Ainda sobre o termo *thesaurus*, tem-se a explicação de Welker (2004, p. 50, grifos do autor): “[...] o termo latino foi às vezes traduzido para as línguas vernáculas (por exemplo, *tesauro* em espanhol, *trésor* em francês), mas, quando designa dicionários onomasiológicos, geralmente é mantida a forma latina.” Ao se denominar um dicionário como *thesaurus* é preciso ainda considerar o que Krieger (2006, p.144) expõe,

a denominação “thesaurus” está vinculada à idéia de exaustividade histórica de registro, cobrindo desde palavras antigas aos modernos neologismos. Este modelo chega alcançar algo em torno de 400.000 verbetes em países de grande tradição lexicográfica como a França, a Espanha e a Inglaterra.

Neste caso o termo remete à ideia de dicionário como o ‘tesouro da língua’ – a obra que reúne tanto memória quanto neologismos.

Ainda sobre a conceituação de onomasiologia, Carratore e Castilho (1967, p.137) observam que esse método de organização se relaciona com a abordagem saussuriana do signo e, assim,

[...] cada elemento linguístico não pode ser considerado isoladamente, mas dentro de um contexto, quer seja ele um elemento fonético ou uma palavra; toda palavra está por assim dizer amarrada aos demais elementos do mesmo sistema, e é dentro desse contexto, dentro desse “campo associativo” que deve ser examinada. A própria experiência empírica nos mostra a impossibilidade de, dada uma palavra qualquer, estabelecer o seu significado prescindido de um contexto; a palavra “raiz”, para empregar um exemplo clássico, tem significados totalmente distintos quando empregada por um botânico, por um dentista, por um matemático, e assim por diante. Quer isto dizer que, pela atualização no plano da fala (a *parole* saussuriana), a palavra não tem autonomia. Os conceitos, por sua vez, por integrarem um sistema de oposições, são precisos; mas de sua aplicação à realidade decorre a imprecisão, que favorece o desenvolvimento semântico das palavras; perdendo-se a ligação direta e imediata da palavra ao conceito, a palavra está sujeita a receber outras significações além da primitiva, embora podendo conservar esta — é a polissemia.

Halliday (2007, p. 11, grifos do autor)⁶³ observa que o verbete onomasiológico apresenta uma “taxonomia lexical” e explica que,

uma taxonomia lexical é uma organização de palavras em classes e subclasses e sub-subclasses (etc.); não com base na forma, mas com base no significado (isto é, não pelas classes gramaticais, mas sim pelas classes semânticas). A relação semântica principal envolvida é a **hiponímia** (*x* é um hipônimo de *y* significa que *x* é “um tipo

⁶³ No original: “a lexical taxonomy is an organization of words into classes and sub-classes and sub-sub-classes (etc.); not on the basis of form but on the basis of meaning (that is, not gramatical classes but semantic classes). The principal semantic relationship involved is that of **hyponymy** (*x* is a hyponym of *y* means *x* ‘is a kind of’ *y*, e.g. *melon* is a hyponym of *fruit*.). There is also another relationship, that of **meronymy** (‘is part of’), which may be used for classification.”.

de y”, por exemplo, melão é hipônimo de fruta.). Existe outra relação, a da **meronimia** (‘é parte de’) que pode ser usada para classificação.

Dessa forma, se entende que um dicionário onomasiológico procura elencar os vários *nomes* que corporificam um determinado *significado*. A abordagem onomasiológica possibilita uma compreensão geral da expressividade vocabular de Clarice Lispector no que diz respeito às referências cromáticas. Os verbetes analógicos dão uma visão geral dessa expressividade sem que o consulente precise buscar palavras específicas dos contos. Por exemplo, através de quais nomes a cor vermelha – e tudo que ela aparenta visualmente, evoca à mente e simboliza culturalmente para o leitor – se manifesta no universo dos contos *clariceanos* dentro do recorte proposto? A resposta para esta pergunta aparece na forma do verbete VERMELHO.

A terminologia usada acima – sentido e nome – é a presente na adaptação do conceito de signo saussuriano ao triângulo semiótico de Ogden e Richards que foi feita por Ullmann (1964) (ver **FIGURA 4**, p. 76). Martins e Zavaglia (2014, p.442) observam que

[...] tal modelo demonstra a interdependência existente entre a Semasiologia e a Onomasiologia, reafirmando que o significado pode ser analisado tanto a partir do nome, como fazem os dicionários alfabéticos, quanto a partir do sentido, como fazem os dicionários dedicados às diversas áreas de conhecimento, ou seja, aqueles conceituais.

Em seu *Dicionário analógico da língua portuguesa – ideias afins/thesaurus*, o autor, Francisco Ferreira Azevedo, nas páginas de apresentação, indica que é possível que o consulente faça sua busca pela ordem alfabética “[...] a partir de um termo ou expressão que se conhece, para buscar no(s) grupo(s) analógico(s) onde ele se encontra outras alternativas de expressão.” (AZEVEDO, 2016, p. x). Sendo assim, cabe a afirmativa de Martins e Zavaglia (2014, p.439) de que semasiologia e onomasiologia possuem uma “relação intrínseca” e

[...] não se excluem, mas sim se complementam, na medida em que tratam do significado por perspectivas diferentes. Nesse sentido, é absolutamente válida a presença desses dois percursos numa única obra, fato que, para além da facilitação da busca, configura ao dicionário um caráter autêntico e proporciona ao consulente novas possibilidades de busca.

Para Babini (2006, p. 40) os dicionários organizados pelo método onomasiológico são os ideais para o consulente que não conhece a palavra e tem apenas a “ideia” de algo, seu conceito; ele explica que

a macroestrutura dos dicionários ideológicos se compõe de partes características. A primeira é, geralmente, o plano de classificação das ideias, que é o esqueleto do dicionário, e contém as ideias (tópicos) principais da obra. O plano de classificação das ideias corresponde ao sistema conceitual dos dicionários terminológicos e tem suas raízes nos primeiros dicionários (glossários) da humanidade. Em seguida, os tópicos contidos no plano de classificação são desenvolvidos em quadro sinóticos

que contêm subconjuntos ou classes de ideias (subtópicos). A terceira parte dos dicionários ideológicos (parte analógica) é formada por grupos de palavras ligadas, com base em diferentes critérios, a cada uma das ideias contidas nos quadros sinóticos. Em cada grupo de palavras são indicados sinônimos da palavra-entrada e seus contrários (antônimos), permitindo, assim, buscas por meio desses elementos. O principal critério adotado para a reunião das palavras em grupos é a analogia. (BABINI, 2006, p.40).

Analogia, aqui, sendo entendida como palavras que se ligam pelo sentido. No caso desta pesquisa, por exemplo, o verbo corar e o substantivo carne ligam-se à cor vermelha. Sendo assim, esses sentidos são alguns que o nome vermelho recebe nos contos de Clarice Lispector e, juntos com outros, ajudam a construir o significado da cor vermelha no *corpus*.

Os dicionários analógicos, no entender de Babini (2006, p.40), seriam próximos ao trabalho de P. Boissière, o *Dicionário analógico da língua francesa*. Contudo o mesmo Babini (2006, p. 40) observa que o *Dicionário analógico da língua portuguesa*, de Carlos Spitzer, possui características que o aproximam da obra de Roget. O dicionário de Spitzer é, assim como o *Dicionário analógico da língua portuguesa – ideias afins/thesaurus* de Francisco Ferreira Azevedo, obra na qual essa pesquisa se baseia para constituir o seu próprio vocabulário analógico.

Em suma, para esta tese, fica o entendimento que um dicionário organizado do conceito para o termo pode ser chamado de onomasiológico, *thesaurus*, ideológico e de analógico e ideias afins.

2 METODOLOGIA DE PESQUISA

Para esta tese usa-se, como *corpus* principal, o livro *Todos os contos* (2016), organizado por Benjamin Moser que, como o próprio título indica, reúne todos os contos de Clarice Lispector. São 83⁶⁴ histórias que foram lidas e depois digitadas em formato “txt”, exigido para o uso do programa de computador *Wordsmith Tools* da Universidade de Oxford (<http://www.lexically.net/wordsmith/>). Trata-se de um *software* útil para análises linguísticas que permite, entre outras funcionalidades, identificar, quantificar e mapear as combinações de itens lexicais nos textos que servem como *corpus*.

2.1 O recorte proposto

O recorte que a pesquisa propõe é o da análise do vocabulário cromático ligado ao corpo humano presente nos contos de Clarice Lispector. Esse recorte foi decidido ao longo da pesquisa, pois o projeto original previa a análise de todos os 83 contos e a busca nesses do vocabulário cromático geral usado pela autora. E, de fato, todos os contos foram lidos e uma análise prévia foi feita, porém, para a versão final desta tese de doutorado, se faz o recorte em razão de dois fatores:

- 1) Logo nas primeiras leituras ficou evidente a importância que cor de cabelos, pele, olhos e palavras icônicas como coração e sangue possuíam para as histórias de Clarice Lispector, constituindo-se, então, a primeira classe ou categoria do vocabulário: o corpo humano (suas partes, fluidos e emoções provocadoras de alterações físicas);
- 2) Durante o processo de análise dos contos e primeiras redações dos verbetes, notou-se que a tese se tornava demasiado extensa e se considerou que seria mais apropriado fazer um recorte e trabalhar nele – privilegiar qualidade ao invés de quantidade. Optou-se, então, por fazer o mencionado recorte em razão de sua

⁶⁴ Não se considera como parte do *corpus* o texto intitulado *Explicação* (p. 527-528), que abre o livro *A via crucis do corpo* e que aparece no sumário da edição *Todos os contos* (2016). Ainda que se inclua na pesquisa uma peça de teatro e algumas crônicas como ‘contos’ (porque assim o faz a edição usada na tese), este texto, como o próprio título indica, é uma explicação que Clarice Lispector oferece aos leitores sobre o livro em questão; uma espécie de introdução.

expressividade diante de outras categorias que já haviam sido identificadas como, por exemplo, o vocabulário cromático ligado ao vestuário e à alimentação.

Com o auxílio do *Wordsmith Tools* este estudo conseguiu determinar, com mais precisão, quais contos *clariceanos* apresentam vocabulário cromático que remete ao corpo humano que, nesta tese, é entendido como as partes, os fluidos produzidos e as reações emocionais que alteram a aparência da pessoa como corar e empalidecer, por exemplo. Assim, se chegou a um total de 40 contos que formam o *corpus* principal para a elaboração do vocabulário cromático analógico.

Para fazer a triagem inicial dos contos, o primeiro passo foi a definição do que é vocabulário cromático para esta pesquisa:

1. Os nomes das cores: azul, vermelho, amarelo etc.;
2. Palavras que remetem a cores por questões simbólicas, icônicas etc. (exemplo: sangue para o vermelho);
3. Palavras que nomeiam partes/tons/aparências/reações humanas como ruivo (cabelo) e corar (reação visível na pele), por exemplo, visto que funcionam para descrever personagens e são importantes para o contexto de uma história;
4. Verbos, adjetivos e substantivos que, juntos com os termos cromáticos apurados pelos critérios anteriores, formam campos semânticos nos contos (exemplo: verbo flamejar que se liga ao cabelo ruivo e à cor vermelha no conto *Tentação*, item 3.2.4.5, p. 201).

Neste momento se acha oportuno esclarecer que certas palavras que podem evocar cores como, por exemplo, ossos, dentes e unhas não fazem parte do que este estudo entende como vocabulário cromático. Isto porque não há apenas *uma* definição de cor e tom ligado à essas palavras, elas provocam na mente de cada leitor cores diferentes. O osso humano pode ser branco para uns ou marfim para outros; os dentes estão na mesma paleta de cores: podem ir do branco ao amarelo, dependerá do indivíduo e de uma série de questões, como, por exemplo, de higiene bucal. O mesmo raciocínio se aplica a unhas: considera-se razoável classificá-las de transparentes (o que as torna incolores) e, a menos que o *corpus* designe uma cor específica para elas (caso estejam pintadas com esmalte, por exemplo), não são consideradas vocábulo cromático dentro do recorte proposto. O que se quer esclarecer é que escolher *uma* cor para esse tipo de palavra seria uma decisão minha e não de Clarice Lispector, por esse motivo palavras assim só integram o vocabulário cromático quando o *corpus* indicar suas cores explicitamente como, por exemplo, é feito no conto *Ele me bebeu* (ver item 3.2.2.2, subitem 2, p. 132) com relação a dentes que são, no mencionado conto, brancos.

Outras palavras que se encaixam no raciocínio do parágrafo anterior são escuro, escuridão, escuríssimo, claro, claridade, claríssimo etc. Compreende-se que são termos que podem ser entendidos por alguns como cromáticos, mas seria escuro, a cor preta? Claro, seria o branco? Ou escuro seria azul escuro e claro, a cor cinzenta? Parece razoável considerar que esse tipo de palavra até pode atender a categoria número 4 do que se determina como vocabulário cromático para este estudo, ou seja, elas podem formar campos semânticos com outros itens cromáticos. Acredita-se, contudo, que tais palavras precisam ser também definidas no quesito cor por Clarice Lispector em seus contos, serem qualificadas pela autora de alguma forma. Isso acontece, por exemplo, no conto *A menor mulher do mundo* (ver subitem 1, item 3.6.1.1, p. 260) que traz escura como equivalente valorativo a negra (cor de pele) e, por esse motivo, é considerada para a nomenclatura do vocabulário cromático. Por isso somente em casos em que a escritora define o que é escuro, claro etc. esses termos integram o vocabulário cromático.

A partir do recorte feito surge outra necessidade: definir o que é vocabulário relativo ao corpo humano nos contos do *corpus* e combiná-lo com o vocabulário cromático, ou seja, em que contos aparecem palavras relativas ao recorte que são descritas a partir de cores ou evocam cores por serem icônicas. A partir dessa constatação, define-se como vocabulário do corpo humano (para além das palavras que a definição de vocabulário cromático já contempla como branco e negro para tons de pele e azul e verde para cor de olhos, por exemplo), as partes do corpo (cabeça, tronco e membros e seus respectivos órgãos); o tecido muscular (aqui inclui-se também o sorriso por ser uma reação muscular e por existir a expressão sorriso amarelo); a pele humana (e suas respectivas reações/emoções capazes de alterar sua cor como palidez, empalidecer, corar, enrubescer etc.) e os fluidos produzidos pelo organismo (sangue, urina, leite materno, lágrimas etc.).

Volta-se ao *corpus* principal e, com o auxílio do programa *Wordsmith Tools*, especificamente da ferramenta *WordList*, que lista todas as palavras lexicais e gramaticais por frequência nos textos, identifica-se a presença dos seguintes vocábulos (colocados no quadro abaixo em ordem alfabética e, a maioria, no singular masculino. As variações de gênero e número, porém, são consideradas nas buscas no *corpus* principal. Os verbos são transcritos no infinitivo, mas as variadas conjugações são consideradas nas buscas nos textos):

Tabela 5 – Vocabulário do corpo humano nos contos⁶⁵ de Clarice Lispector

A	Albino – Amígdalas
B	Barba – Barriga – Bigode - Boca – Braço – Busto
C	Cabeça – Cabelo – Cabeleira – Cachos – Carne – Cérebro – Chagas - Cílios – Cintura - Colo - Coração – Corar – Costas – Coxa – Crânio
D	Dedo – Dentadura – Dente – Dorso
E	Empalidecer – Enrubescer – Entranhas – Estômago
F	Face – Ferida – Ferimento – Fígado
G	Garganta – Gargalhada – Gengiva – Genitais
H	Hálito
I	Intestino
J	Joelho
L	Lábio – Lágrimas – Leite materno – Língua
M	Mão – Menstruação – Menstruais – Músculo
N	Nariz – Nuca
O	Olho – Olheiras – Ombro – Orelha - Osso – Ouvido
P	Pálido – Palidez – Peito – Pele – Pelo – Perna – Pés – Pescoço – Pipi – Placenta
Q	Queixo
R	Respiração – Respirar – Rubor – Rugas
S	Saliva – Sardas – Sardenta – Sangue – Seios – Sobrancelhas – Sorriso – Suor
T	Testa – Torço – Tronco
U	Unhas – Urinar – Útero
V	Verruga – Vômito – Voz

Fonte: A autora, 2020.

⁶⁵ Os contos publicados na coletânea *Todos os contos* (2016).

Depois de apuradas as palavras acima, mais uma vez se retorna ao *corpus* principal com o apoio do *Worsmith Tools* e se identifica em quais contos esse vocabulário do corpo humano aparece acompanhado de vocabulário cromático e/ou que é icônico ou indicial. Nem todas as palavras atenderam aos critérios de pesquisa, porque, obviamente, nem todas aparecem relacionadas a cores e/ou evocam cores. A **TABELA 5**, portanto, é o registro da triagem inicial do vocabulário do corpo humano no *corpus* principal da pesquisa e foi através dessa lista que se chegou aos 40 contos analisados.

Cabe também esclarecer que a **TABELA 6** (ver p. 93) apresenta apenas os 40 contos analisados, mas no *corpus* foram identificados outros 27 textos que possuem palavras que se encaixam no recorte proposto e que não foram objeto de estudo por serem repetições ou por apresentarem vocabulário cromático que não se encaixa nos parâmetros estabelecidos para integração nos verbetes, como, por exemplo, a colocação coração de ouro presente no conto *Uma tarde plena* (ver número 27, item 3.8, p. 315). Coração de ouro não é uma criação *clariceana*, há registro dessa lexia complexa no *Houaiss 2001* e, assim, ela não atende aos critérios para pertencer ao VCC.

As histórias com vocabulário cromático que não foram analisadas estão listadas no item 3.8 (p. 315) com os enunciados identificados, indicações de onde os vocábulos que elas apresentam podem ser encontrados analisados e demais observações pertinentes. Para a lista completa dos 83 textos que pertencem ao livro *Todos os contos* (2016) com a divisão dos 40 contos analisados, os 27 contos não analisados, mas com presença de vocabulário cromático e os 16 contos que não apresentam vocabulário dentro do recorte proposto, ver ANEXO A, p. 389.

Para facilitar o processo de leitura das análises, os contos são separados por áreas temáticas e, nessas, em ordem alfabética.

Os temas estabelecidos são:

- 1) **Boca:** contos nos quais a boca (parte externa e interna) possui alguma relevância;
- 2) **Cabelos:** contos nos quais a coloração dos cabelos possui alguma relevância ou é mencionada;
- 3) **Carne:** contos nos quais o vocábulo carne, entendido como parte vermelha dos músculos humanos, aparece ou possui alguma relevância;
- 4) **Olhos:** contos nos quais a cor dos olhos possui alguma relevância;
- 5) **Órgãos internos:** contos nos quais os órgãos internos do corpo humano – estômago, vísceras, coração etc. – possuem alguma relevância;

6) **Pele:** contos nos quais a coloração da pele possui alguma relevância, é mencionada e/ou quando a pele dos personagens se modifica por algum motivo: corar de vergonha, mãos mudarem de cor em razão da temperatura, ficar branco de medo ou raiva etc. Também são incluídos nessa área os contos nos quais os personagens possuem sardas, manchas e ferimentos diversos que modificam a aparência da pele humana;

7) **Sangue:** contos nos quais esse fluido produzido pelo corpo humano possui relevância.

Alguns contos se encaixam em mais de uma área temática, a escolha para seu posicionamento é feita a partir do tema que se sobressai na minha opinião.

Tabela 6 – Contos analisados (em ordem alfabética)

Título do conto	Livro a que pertence⁶⁶	Área Temática
<i>A bela e a fera ou A ferida grande demais</i>	<i>Últimas histórias</i>	Pele (morena, trigueira)
<i>A imitação da rosa</i>	<i>Laços de família</i>	Olhos (castanhos, marrons)
<i>A legião estrangeira</i>	<i>A legião estrangeira</i>	Pele (morena, trigueira)
<i>A menor mulher do mundo</i>	<i>Laços de família</i>	Pele (amarela, esverdeada, pálida)
<i>A mensagem</i>	<i>A legião estrangeira</i>	Pele (amarela, esverdeada, pálida)
<i>A partida do trem</i>	<i>Onde estivestes de noite</i>	Órgãos internos (coração)
<i>A pecadora queimada e os anjos harmoniosos</i>	<i>A legião estrangeira - Fundo de gaveta</i>	Carne
<i>A procura de uma dignidade</i>	<i>Onde estivestes de noite</i>	Boca
<i>As águas do mundo</i>	<i>Felicidade clandestina</i>	Olhos (avermelhados, vermelhos)
<i>A solução</i>	<i>A legião estrangeira</i>	Olhos (avermelhados, vermelhos)
<i>Brasília</i>	<i>Visão do esplendor</i>	Cabelos (louros)
<i>Cem anos de perdão</i>	<i>Felicidade clandestina</i>	Órgãos internos (coração)
<i>Começos de uma fortuna</i>	<i>Laços de família</i>	Órgãos internos (coração)
<i>Devaneio e embriaguez, duma rapariga</i>	<i>Laços de família</i>	Carne
<i>Ele me bebeu</i>	<i>A via crucis do corpo</i>	Cabelos (louros)
<i>Eu e Jimmy</i>	<i>Primeiras histórias</i>	Cabelos (arruivados, ruivos e vermelhos)
<i>Evolução de uma miopia</i>	<i>A legião estrangeira</i>	Boca
<i>Felicidade clandestina</i>	<i>Felicidade clandestina</i>	Cabelos (arruivados, ruivos e vermelhos)
<i>Feliz Aniversário</i>	<i>Laços de família</i>	Pele (amarela, esverdeada, pálida)
<i>Gertrudes pede um conselho</i>	<i>Primeiras histórias</i>	Boca
<i>História interrompida</i>	<i>Primeiras histórias</i>	Cabelos (louros)
<i>Melhor do que arder</i>	<i>A via crucis do corpo</i>	Cabelos (pretos, negros)

⁶⁶ De acordo com a edição *Todos os Contos* (2016) organizada por Benjamin Moser.

<i>Mineirinho</i>	<i>A legião estrangeira - Fundo de gaveta</i>	Órgãos internos (placenta)
<i>Miss Algrave</i>	<i>A via crucis do corpo</i>	Cabelos (arruivados, ruivos e vermelhos)
<i>Mistério em São Cristóvão</i>	<i>Laços de família</i>	Cabelos (brancos, grisalhos)
<i>Obsessão</i>	<i>Primeiras histórias</i>	Pele (corada, ruborizada)
<i>O búfalo</i>	<i>Laços de família</i>	Sangue
<i>O corpo</i>	<i>A via crucis do corpo</i>	Sangue
<i>O jantar</i>	<i>Laços de família</i>	Cabelos (brancos, grisalhos)
<i>Onde estivestes de noite</i>	<i>Onde estivestes de noite</i>	Cabelos (arruivados, ruivos e vermelhos)
<i>O relatório da coisa</i>	<i>Onde estivestes de noite</i>	Pele (negra, preta)
<i>Os desastres de Sofia</i>	<i>A legião estrangeira</i>	Órgãos internos (entranhas)
<i>Os laços de família</i>	<i>Laços de família</i>	Pele (morena, trigueira)
<i>Por enquanto</i>	<i>A via crucis do corpo</i>	Carne
<i>Praça Mauá</i>	<i>A via crucis do corpo</i>	Pele (negra, preta)
<i>Restos do carnaval</i>	<i>Felicidade clandestina</i>	Órgãos internos (coração)
<i>Tentação</i>	<i>A legião estrangeira</i>	Cabelos (arruivados, ruivos e vermelhos)
<i>Trecho</i>	<i>Primeiras histórias</i>	Cabelos (louros)
<i>Via Crucis</i>	<i>A via crucis do corpo</i>	Sangue
<i>Viagem a Petrópolis</i>	<i>A legião estrangeira</i>	Cabelos (louros)

Fonte: A autora, 2020.

A análise dos textos é feita a partir das três teorias expostas no primeiro capítulo desta tese (ver itens **1.3**, **1.4** e **1.5**): a LSF, o SA e a TIV e a forma como esta pesquisa entende que as três se combinam. Esse cruzamento teórico é exposto abaixo através de uma tabela que resume os aspectos de interesse da análise e como se interligam. A LSF é a principal, a central e, por esse motivo, ocupa o centro da **TABELA 7**. As setas mostram como o SA e a TIV atuam complementando as metafunções da LSF.

Tabela 7 – Teorias combinadas

SA: essa teoria analisa como o produtor do texto se posiciona diante do que expressa. Liga-se especificamente à metafunção interpessoal .	LSF: teoria que fornece a base principal para as análises textuais desta tese. Divide-se em três metafunções: a textual , a ideacional e a interpessoal .	TIV: nesta teoria a iconicidade de um texto é construída em função da plasticidade dos signos. Um signo se funda em uma imagem mental e essa imagem mental é um ícone. Liga-se à metafunção textual e à metafunção ideacional .
---	---	--

	<p>1. Metafunção Textual: trata do modo como a informação é apresentada, a forma como é organizada.</p>	<p>Iconicidade Diagramática: oferece meios para que se analise o texto de Clarice Lispector no aspecto organizacional da mensagem (como se fosse um desenho ou uma imagem). Paralela à metafunção textual.</p>
	<p>2. Metafunção Ideacional: escritor/falante e leitor/ouvinte organizam e incorporam na língua suas experiências dos fenômenos do mundo externo e também do mundo interno. Trata de organizar o meio: quem faz o quê, quando, onde e a quem. Seu caráter é reflexivo.</p>	<p>Iconicidade Lexical: atua combinada com a iconicidade diagramática sintagmática e paradigmática. Trata-se do potencial de ativação de imagens mentais a partir dos itens léxicos escolhidos pelo falante/escritor para exprimir os fenômenos do seu mundo externo e interno. Paralela à metafunção ideacional.</p>
<p>Fixa-se na presença subjetiva do escritor/falante no texto. Investiga a Atitude (sistema central que permite o mapeamento semântico dos demais sentimentos expressos pelo escritor/falante).</p>	<p>3. Metafunção Interpessoal: relação que o escritor/falante estabelece com seu leitor/ouvinte. Aqui o escritor/falante escolhe os meios linguísticos para modalizar seu discurso. Seu caráter é ativo.</p>	

Fonte: A autora, 2020.

A análise dos contos, propriamente, obedece a seguinte ordem: primeiro isolam-se os enunciados que apresentam o vocabulário cromático dentro do recorte proposto. Ainda que para a LSF a unidade principal de processamento da gramática seja a oração, esta pesquisa mescla três teorias e centra-se no vocabulário e, em muitos contos, o vocabulário cromático se manifesta em frases e, por isso, estas são isoladas e analisadas unicamente a partir da TIV. Em outras ocasiões, por questões contextuais e visando um melhor entendimento das escolhas

lexicais de Clarice Lispector, é necessário que orações sejam analisadas conjuntamente, ou seja, são analisados períodos. É por isso que se adota o termo enunciado nas análises e não oração.

Em seguida, é feita a análise desse enunciado a partir da LSF, SA e TIV (**TABELA 7**, ver p. 94).

Adota-se também uma perspectiva lexicográfica a fim de embasar com mais propriedade a análise das escolhas lexicais de Clarice Lispector. Isso é feito usando um *corpus* lexicográfico de referência constituído das seguintes obras, escolhidas por sua representatividade e pela diversidade de perspectivas a partir das quais o léxico é tratado:

Dicionários gerais da língua portuguesa variedade brasileira *on-line*:

- *Aulete digital* (<http://www.aulete.com.br/>)
- *Dicio – Dicionário Online de Português*, doravante *Dicio* (<https://www.dicio.com.br/>)

Dicionários gerais da língua portuguesa impressos produzidos no Brasil:

- *Novíssimo Aulete – Dicionário contemporâneo da língua portuguesa* (2011), doravante *Aulete 2011*;
- *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa* (2004), doravante *Aurélio 2004*.

Dicionários gerais da língua portuguesa variedade europeia *on-line*:

- *Dicionário Priberam* (<https://www.priberam.pt/dlpo/>)
- *Dicionários Porto Editora – termos médicos* (<https://www.infopedia.pt/>)

Dicionário geral da língua portuguesa e dicionário etimológico:

- *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2001), doravante *Houaiss 2001*.

Dicionário etimológico da língua portuguesa:

- *Dicionário etimológico da língua portuguesa* de Antônio Geraldo da Cunha (2010), doravante *Dicionário etimológico Cunha*.

Dicionário de sinônimos e antônimos:

- *Dicionário Seleções de Português – Século XXI*: um guia para palavras em português, seus significados, sinônimos e antônimos (2011), doravante *Dicionário Seleções*.

Dicionários de símbolos:

- *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números (2017) de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, doravante *Dicionário de Símbolo*.
- *Dicionário de símbolos – significado dos símbolos e simbologias (on-line)*, doravante *Dicionário de simbologia on-line* (<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/>).

Realizada a análise (teórica e lexicográfica), segue-se para a redação dos verbetes que compõem o vocabulário cromático analógico.

2.2 A estrutura dos verbetes do Vocabulário cromático clariceano (VCC)

A elaboração do vocabulário cromático impôs a necessidade de se elaborar uma ficha lexicográfica que servisse de base para a redação de todos os verbetes e incorporasse as descobertas feitas nas análises. Para isso, dois dicionários impressos servem de modelo para a estruturação do verbete do VCC: o *Dicionário analógico da língua portuguesa – tesouro de vocábulos e frases da língua portuguesa* de Carlos Spitzer (doravante *Analógico Spitzer*) e o *Dicionário analógico da língua portuguesa – ideias afins/thesaurus* de Francisco Ferreira Azevedo (doravante *Analógico Azevedo*). Usa-se também como guia, a metodologia e as fichas apresentadas por Vilarinho (2017, p. 144) no artigo *Metodologia para elaboração de dicionário analógico de língua portuguesa*.

Um verbe se inicia por uma palavra-entrada e, no caso do VCC, esse elemento é entendido como o conceito que foi corporificado lexicamente de diversas formas por Clarice Lispector em seus contos. Por exemplo, o verbe de VERMELHO elenca todas as palavras que apresentam a ideia *do que é VERMELHO* no universo dos contos *clariceanos* dentro do

recorte proposto, o corpo humano. Ou seja, *como* a cor-pigmento vermelha e tudo o que ela descreve ou simboliza cultural e psicologicamente – e que é evocado no vocabulário que trata do corpo humano – é representado lexicalmente nas histórias? Esse repertório léxico-expressivo (encontrado a partir do cruzamento teórico, **TABELA 7**, ver p. 94 e exposto nas análises do CAPÍTULO 3, ANÁLISE DE DADOS, p. 107) é o que o verbete VERMELHO apresenta.

As palavras-entrada são as usadas por Clarice Lispector nos enunciados analisados e não as que surgem depois das análises por sinonímia, conceito conexo etc. Por exemplo, ao se falar de grisalho para cor de cabelo, as cores cinza e a acinzentado são evocadas nas análises, assim como o conceito de sabedoria. As palavras cinza, acinzentado e sabedoria, todavia, não estão nos enunciados analisados, ou seja, *não são escolhas* de Clarice Lispector e, por isso, não são criados verbetes com essas palavras como entradas, ainda que elas corporifiquem grisalho e pertençam ao verbete do vocábulo.

No VCC a palavra-entrada está sempre no masculino por se entender que, por questões históricas da língua portuguesa, o masculino funciona como neutro. A palavra-entrada no feminino surge apenas quando existem significados ligados *apenas* ao feminino; sentidos que foram percebidos e mapeados nas análises dos contos feitas a partir do cruzamento teórico. Por exemplo, RUIVA é um verbete porque possui sentidos que ruivo não apresenta no *corpus* (ruivo, aliás, nem é mencionado no *corpus*, não há um verbete RUIVO no VCC). O mesmo já não acontece com cabelos louros, sendo assim há o verbete LOURO, mas não LOURA porque cabelos louros possuem o mesmo sentido tanto no feminino quanto no masculino dentro do universo dos contos *clariceanos*.

A palavra-entrada é sempre uma lexia simples. Mas que lexias simples devem se tornar verbetes e que lexias compostas, complexas e colocações registrar nos verbetes? Nota-se que algumas das mais interessantes de todos os casos ocorrem apenas uma vez e em um único conto. Caso se adotasse o critério da frequência (por exemplo, mais de uma menção a uma lexia composta), elas ficariam de fora. O critério adotado, portanto, foi o da estilística, entendida aqui como a expressividade de Clarice Lispector. Assim, para definir o que é original nos contos da autora, o parâmetro foi a procura das lexias compostas, complexas e colocações apuradas no *corpus* principal nos dicionários gerais da língua que compõem um *corpus* lexicográfico de referência para a tese (ver a lista no CAPÍTULO 2, METODOLOGIA DE PESQUISA, p. 88). Se for registrada por um desses dicionários, não integra o vocabulário cromático analógico organizado nesta pesquisa. Mas se os usos verificados no *corpus*

principal não constam dos verbetes dos dicionários do *corpus* lexicográfico de referência, assume-se que há a possibilidade de serem criações *clariceanas* e, portanto, originais.

A fim de montar a ficha lexicográfica analógica dos verbetes do VCC, apresentam-se como modelos os verbetes do *Analógico Spitzer* e do *Analógico Azevedo*.

2.2.1 Dicionário analógico da língua portuguesa – tesouro de vocábulos e frases da língua portuguesa de Carlos Spitzer (Analógico Spitzer)

O autor desta obra, Carlos Spitzer, era padre católico e estudioso da língua portuguesa. Nascido na Alemanha em 1883, veio morar no Brasil aos cinco anos de idade. As informações constantes nas primeiras páginas do *Analógico Spitzer* informam que a obra (originalmente para uso particular) é feita para escritores com o objetivo de “[...] enriquecer e aumentar os conhecimentos tanto da língua quanto das ideias: cada novo termo *entendido e aprendido* traz nova ideia.” (SANTINI, 1962, p. 8, grifos do autor). O mesmo padre Santini (1962, p. 8, grifos do autor), responsável pela publicação do *Analógico Spitzer*, explica que a “[...] primeira e principal finalidade desta obra é *dar a palavra ou locução que se ignora ou que fugiu da memória* e não *dar a explicação ou sentido* da palavra ou locução.”

O dicionário possui um índice alfabético ao final e Santini (1962, p. 9) explica que neste índice figuram não só as palavras-entrada como também “[...] inúmeras outras, em geral as de uso mais comum, acompanhadas dos respectivos algarismos que devem remeter o consulente à página em que ele encontrará o vocábulo ou a locução desejada.” São 688 verbetes organizados a partir do Plano de Classificação apresentado nas páginas iniciais do dicionário. Um desses verbetes é VERMELHO, transcrito abaixo (na grafia e grifos originais). Ele está posicionado na Seção III, Matéria Orgânica (Plano de Classificação), página 148 da obra.

314. Vermelho (v. 313; 316) – **S.** vermelhidão, rubor, côr de rosa, encarnado, pimentão, nácar, púrpura (*cardinalícia*), sangue, rubim, coral, barba-roxa, caranguejo (*frito*), camarão, romã, brasa, tijolo, peônia, dormideira, tulipa, arrebol, aurora, sarampo, escarlata (*arrebique*), pau brasil, cochonilha, vermelhão, lápis encarnado, carmim, lacre, cereja, ferro em brasa, tomate, almagre, garança, rosicler, grã, grainha, coral (*côr rubra, escarlata*), coral (*carbúnculo vermelho do Peru*), campeche, carnação, goles.

V. ser vermelho, fazer-se vermelho, pintar, tingir de vermelho, pôr vermelhão, avermelhar, enrubescer, corar, pôr-se vermelho que nem um pimentão, como uma romã; fazer subir o rubor, a côr à face, ao rosto; esbrasear, esvermelhar, afoguesar, avermelhar, congestionar, garançar, ruborizar, carminar, rubricar.

A. afogueado, esbraseado, vermelhaço, nacarado, tinto (*vinho*), avermelhado, vermelho, encarnado, escarlata, carmesim, purpurino, rúbido, rosado, róseo, purpúreo, vermelho de cólera, côr de fogo, côr-de-rosa, rosáceo, cabeça de fogo, amorangado, roxo, puniceo, apapoilado, acerejado, rosicler, injetado, ruivo, rufo, rubicundo, erubescete.

A palavra-entrada é precedida pelo número do verbete: 314 (ainda que divididos em seções, os verbetes são numerados na ordem crescente). Entre parênteses há uma indicação (“v. 313, 316”) para que o consulente também consulte os verbetes de número 313 (escuro; castanho) e 316 (amarelo), que apresentam ideias afins.

O verbete começa pelos os substantivos análogos a VERMELHO; em seguida os verbos (não apenas aqueles que evocam a cor como ‘brasear’ e ‘carminar’, mas também o que se pode considerar como lexias complexas ou grupos fraseológicos: ‘ser vermelho’ e ‘pôr-se vermelho que nem um pimentão’). E, por fim, os adjetivos (com o registro de uma colocação, cabeça de fogo).

2.2.2 Dicionário analógico da língua portuguesa – ideias afins/thesaurus de Francisco Ferreira Azevedo (Analógico Azevedo)

O *Analógico Azevedo* do professor Francisco Ferreira Azevedo foi lançado pela primeira vez em 1950. O professor se baseia no método original de Peter Mark Roget e o aplica à língua portuguesa. A obra apresenta quase 100 mil termos e expressões distribuídos em mais de mil grupos e, cada um desses grupos, se refere a uma certa área de analogias. O dicionário apresenta um quadro mais geral, intitulado “Classificação das palavras”, que possui seis grandes áreas de usos (classes) que, por sua vez, ramificam-se em 24 subáreas. Há outro quadro mais detalhado, o Quadro sinóptico de categorias, que traz todos os grupos divididos por áreas de conceito. A consulta pode se dar por esses quadros ou pelo índice geral, que é alfabético e se localiza no final do dicionário.

O *Analógico Azevedo* não possui o verbete VERMELHO e sim VERMELHIDÃO, que, como o VERMELHO no *Analógico Spitzer*, categoriza-se em Matéria Orgânica (ainda que os dicionários apresentem suas classificações/divisões de maneiras diferentes). O verbete VERMELHIDÃO é transcrito abaixo (na grafia e grifos originais).:

434. Vermelhidão, rubidez, rubefação, rubor, afogadora, afogueamento, sanguíneo, arrebol, rosicler, celagem, cor da aurora, hematosina, carmin, carmina, goles

(heráld.), laca, carnação, cor-de-rosa, damasco, escarlate, escarlatina, rubi, alabandina, carbúnculo, piropo, piropina, rosa, coral, sangue; garança, milgrada, milgranada, romã, tomate, cereja, groselha, balaústia, cochonilha, urucu (bras.), pimentão, fucsina, almagre, rubrica, lacre, zarcão, cinábrio= uzífuro ou uzifur, vermelhão, mínio, nácar, púrpura = múrice (poét.) = ostro, purpurina, zooematina, begônia, lacão, presunto, campeche.

V. ser (vermelho & adj.); ser da cor da romã, resplandecer de sangue, ser da cor de carne viva, corar, tauxiar, avermelhar, vermelhar, envermelhar, envermelhecer, enrubescer, afoguesar, garançar, encarniçar, ruborizar, rosar, iluminar, esbrasear, abrasar, ignizar, rosar-se, inflamar, almagrar, lacrear, tingir de rósea cor, ensaguentar, carminar, nacarar, encarnar, sanguificar, rubificar, acerejar, atomatar, adamascar, purpurar, purpurear, purpurejar, purpurizar, arrebolado, congestionar.

Adj. vermelho, vermelhaço, vermelhusco, vermelhado & v.; avermelhado, ruivo. Ruivacento, rufo, sanguinolento, túrio, sanguinoso, carmesim, sanguífero, sanguíneo, sanguinho, sanguinho, sanguento, ígneo, enrubescido, auriflamante, purpúreo, purpurino, ostrino, puníceo, rosa, rosáceo, rosete, róseo, rosado, encarnado;

incendido, encarniçado, corado, flagrante, afogueado, arrebolado, pudibundo, abrasado, esbraseado, acendido, congestionado, rubicundo, rubente, rubro, rúbido, rúbeo = rojo, auripurpúreo, alacoado, incandescente, encarnado, escarlate, nacarado, nacarino, coralino, assanhado em carmim, carmim, carmíneo, coccíneo, granadino, balaustino, cinabrinho, de tauxia, groselha, amorado, acerejado, adamascado, atamarado, arruivado;

vermelho como brasa, como sangue, como escarlate, como rubi; sobrerrosado, hematoide, semelhante ao sangue, albirrosado, sandicino (desus.), rubefaciente, aurirrosado.

Bem mais extenso do que o do *Analógico Spitzer*, o verbete acima apresenta a mesma ordem: primeiro são elencados os substantivos, seguidos dos verbos (nos quais se encontram lexias complexas como ‘ser da cor da romã’, ‘resplandecer de sangue’) e, por fim, os adjetivos (nesse campo também se identificam outras lexias complexas como ‘vermelho como brasa’, ‘vermelho como sangue’ etc.).

2.2.3 Proposta da Prof. Dra. Michelle Machado de Oliveira Vilarinho (2017)

Em seu artigo intitulado *Metodologia para elaboração de dicionário analógico de língua portuguesa* (2017), a Prof. Dra. Michelle Machado de Oliveira Vilarinho apresenta a proposta de uma ficha lexicográfica analógica. A proposta de Vilarinho (2017, p. 112) organiza a microestrutura do verbete e apresenta um modelo que traz a seguinte ordem: entrada (ou palavra-entrada), categoria gramatical da palavra-entrada, gênero gramatical, definição, a fonte dessa definição, a organização da apresentação dos substantivos que são elencados (primeiro os sinônimos da palavra-entrada, seus hiperônimos, merônimos, holônimos e os conceitos conexos) e, por fim, os verbos análogos à palavra-entrada.

Transcreve-se abaixo o verbete “Alimentação” (LINHARES E VILARINHO, 2016, p. 261-261 *apud* VILARINHO, 2017, p. 121, grifos da autora) que permite um melhor entendimento da proposta da autora. Vilarinho não apresenta em seu artigo nenhum verbete cromático e “Alimentação” foi escolhido por exemplificar bem os critérios da professora.

alimentação. s.f. abastecimento com substâncias para nutrição.

substantivo. Sinônimo alimento, iguaria, manutenção, rango, sustentação, sustento. Conceito conexo (utensílio doméstico) bateria de cozinha, colher, escorredor, espremedor, faca, fôrma, frigideira, garfo, louça, panela, prato, rolo, saladeira, salseira, talher, travessa, tigela, trincho, vasilha. Conceito conexo (refeição): almoço, café da manhã, ceia, colação, consoado, *fast-food*, jantar, lanche, sobremesa. Conceito conexo (profissão) atendente, confeitiro, cozinheiro, garçom, garçonete, nutricionista, padeiro. Conceito conexo (lugar) bar, cafeteria, cantina, churrasceria, confeitaria, copa, cozinha, espaço *gourmet*, feira, lanchonete, padaria, pizzaria, restaurante, sorveteria, supermercado. Conceito conexo alimento, apetite, bulimia, cardápio, *chef*, churrasco, comes e bebes, comestíveis, comilança, comilão, deglutição, degustação, dieta, desjejum, gastronomia, gastrônomo, gula, gulodice, guloseima, guloso, indigestão, maitre, mantimentos, mastigação, menu, pitéu, quitute, rapa, recheio, subsistência, sustança, trituração, voracidade.

Remissões (VILARINHO, 2013) *cf.* acompanhamentos; *cf.* bebida; *cf.* condimento e tempero; *cf.* entrada; *cf.* grão; *cf.* fruta; *cf.* legume e verdura; *cf.* massas; *cf.* prato principal; *cf.* sobremesa.

verbo. abarrotar, absorver, alimentar, almoçar, amamentar, beber, cear, chupar, comer, comer um boi, consumir, dar de beber, dar uma dentada, deglutir, degustar, desjejua, devorar, digerir, empanturrar, empanzinar, encher, encher o bucho, engolir, engordar, ingerir, fartar, jantar, lambar, lanchar, manter, mascar, matar a fome/sede, lambiscar, mastigar, merendar, morder, nutrir, por à boca, provar, papar, petiscar, provar, quebrar o jejum, rangar, regar, saborear, saciar, satisfazer, sustentar, tomar, triturar.

Neste verbete nota-se a presença de um espaço para Remissões com indicação (*cf.*). Dessa maneira, o consulente é levado a conferir outros verbetes que deixarão mais claro o conceito que se expressa via palavra-entrada.

A partir desse modelo pode-se organizar o do VCC com espaço para compreensão de valores simbólicos como conceitos conexos (exemplo: vermelho como a cor da paixão e, por isso, paixão é um conceito conexo para vermelho), pois, a partir da TIV, a iconicidade da palavra ativa essas conexões culturais na mente do leitor. Um exemplo mais específico: em *Gertrudes pede um conselho*, item 3.1.3, subitem 1, p. 113, a cor branca ganha sentidos como calma, frescura e pureza. O branco é a cor dessas ideias simbolicamente e essas associações são ativadas durante a leitura do conto. Assim, no VCC, esses sentidos pertencem ao verbete BRANCO como conceitos conexos.

2.2.4 Formulário dos verbetes do vocabulário cromático analógico

A partir das exposições feitas até este ponto, elabora-se um formulário padrão para os verbetes do vocabulário cromático analógico.

Número (os verbetes são numerados em ordem crescente e posicionados a partir do Plano de classificação)	Palavra-entrada (indicação numérica, caso haja, para que o consulente veja os verbetes que apresentam palavras análogas).
Substantivos	<p>Primeiro as lexias simples usadas denotativamente nos contos de Clarice Lispector, seguidas das lexias simples usadas conotativamente. Depois as colocações usadas denotativamente, seguidas das colocações usadas conotativamente. Essa marcação é feita por <i>us. den.</i> (uso denotativo) e <i>us. con.</i> (uso conotativo).</p> <p>A ordem segue a proposta por Vilarinho (2017) exposta no item 4.1.3: sinônimo, hiperônimo, merônimo, holônimo, conceito conexo.</p> <p>Os sinônimos, hiperônimos, merônimos e holônimos são os encontrados nos contos, ou seja, são as palavras escolhidas por Clarice Lispector. Apenas os conceitos conexos são construções minhas, ou seja, associações elaboradas durante as análises dos contos.</p>
Verbos	<p>Primeiro as lexias simples usadas denotativamente nos contos de Clarice Lispector, seguidas das lexias simples usadas conotativamente. Depois as colocações usadas denotativamente seguidas das colocações usadas conotativamente. Essa marcação é feita por <i>us. den.</i> (uso denotativo) e <i>us. con.</i> (uso conotativo).</p> <p>A ordem segue a proposta por Vilarinho (2017) exposta no item 4.1.3: sinônimo, hiperônimo, merônimo, holônimo, conceito conexo.</p> <p>Os sinônimos, hiperônimos, merônimos e holônimos são os encontrados nos contos, ou seja, são as palavras escolhidas por Clarice Lispector. Apenas os conceitos conexos são construções minhas, ou seja, associações elaboradas durante as análises dos contos.</p>
Adjetivos (como propõem o <i>Analógico Spitzer</i> e o <i>Analógico Azevedo</i>).	<p>Primeiro as lexias simples usadas denotativamente nos contos de Clarice Lispector, seguidas das lexias simples usadas conotativamente. Depois as colocações usadas denotativamente seguidas das colocações usadas conotativamente. Essa marcação é feita por <i>us. den.</i> (uso denotativo) e <i>us. con.</i> (uso conotativo).</p> <p>A ordem segue a proposta por Vilarinho (2017)</p>

	<p>exposta no item 2.1.3: sinônimo, hiperônimo, merônimo, holônimo, conceito conexo.</p> <p>Os sinônimos, hiperônimos, merônimos e holônimos são os encontrados nos contos, ou seja, são as palavras escolhidas por Clarice Lispector. Apenas os conceitos conexos são construções minhas, ou seja, associações elaboradas durante as análises dos contos.</p>
Remissões – quando existem.	
<p>Observações – em razão da expressividade do vocabulário de Clarice Lispector, reserva-se esse espaço do verbete para destacar e analisar as associações construídas pela autora nos contos. Faz-se isso para dar autonomia ao vocabulário e tornar possível que ele seja, também, consultado por aqueles que leram pouco ou até mesmo nunca leram os contos da escritora e buscam o vocabulário com o intuito de ampliar seu próprio repertório lexical. Aproveita-se também esta seção para incluir alguns comentários provenientes da análise de dados quando estes forem pertinentes ao verbete.</p> <p>Por fim, se insere a lista de contos nos quais está presente a palavra-entrada (e, em consequência, as palavras que corporificam esse sentido).</p>	

Apresenta-se a seguir o verbete RUIVA para exemplificação:

28	RUIVA (v. 4; 23; 29; 45)
Substantivos	<p><i>us. den.</i> sinônimo: vermelho; holônimo: cabelo.</p> <p><i>us. con.</i> conceitos conexos: acaju; destino, feminista; foguete, louro avermelhado; marca, minoria; singularidade; luxúria.</p>
Verbos	<i>us. con.</i> conceito conexo: flamejar.
Adjetivos	<p><i>us. den.</i> sinônimos: vermelho. merônimo: arruivada.</p> <p><i>us. con.</i> sinônimo: criança vermelha. conceitos conexos: louro avermelhado; feminista; tempestuosa.</p>
Remissões	<i>cf.</i> acaju; <i>cf.</i> arruivada; <i>cf.</i> cabelo; <i>cf.</i> vermelho.
Observações	<p>Em <i>Eu e Jimmy</i>, a mãe da personagem principal, é descrita como uma ruiva tempestuosa, um foguete que, antes de se casar, possuía pensamentos próprios sobre liberdade e igualdade das mulheres. Vêm, desse contexto do conto, o substantivo foguete, o adjetivo tempestuosa e o conceito conexo feminista;</p> <p>O verbo flamejar surge como uma corporificação para ruivo no conto <i>Tentação</i> e, assim, Clarice Lispector ativa na mente do seu leitor a associação entre vermelho e fogo;</p>

	<p>Em <i>Tentação</i> a colocação criança vermelha se refere ao fato da menina ser ruiva;</p> <p>Nos cinco contos que, ao final do verbete, sugere-se conferir, Clarice Lispector constrói uma trilha indiciada para que seu leitor acesse a simbologia do ruivo (cor de cabelo) que é a cor que caracteriza o fogo impuro, os delírios da luxúria, a paixão do desejo que consomem físico e espírito. Ser ruiva (a simbologia no <i>corpus</i> só se corporifica no feminino) no universo <i>clariceano</i> é ter um destino traçado: o de se entregar à luxúria; é carregar uma marca visível dessa tendência ao pecado. E, em uma terra de morenos (o Brasil, país de maioria morena) ser ruivo é uma revolta involuntária tanto em razão da singularidade da cor do cabelo quanto do destino inerente a quem nasce com essa cor.</p> <p><i>cf.</i> contos: <i>Eu e Jimmy</i>; <i>Felicidade clandestina</i>; <i>Miss Algrave</i>; <i>Onde estivestes de noite</i>; <i>Tentação</i>.</p>
--	---

As abreviações *us. den.* e *us. con.* indicam, respectivamente, uso denotativo e uso conotativo; o uso denotativo sempre precede o conotativo nos verbetes.

No primeiro quadrinho, **substantivos**, acaju, louro avermelhado, e vermelho são sinônimos de ruivo; cabelo é holônimo de ruiva (é uma questão de hierarquia semântica, o ruivo está *no* cabelo) e destino, foguete, marca, minorias; singularidade e luxúria são conceitos conexos porque ser ruiva, no universo *clariceano*, é também ter um destino de entrega à luxúria, ser um foguete, ter uma marca, pertencer a uma minoria e possuir um traço singular, diferente da maioria. Esses conceitos conexos são compreendidos a partir das análises dos contos mencionados no verbete, identificados a partir do cruzamento teórico proposto (TABELA 7, ver p. 94). O único **verbo** ligado ao conceito *clariceano* de ruiva é flamejar. Entre os **adjetivos**, há a repetição de louro avermelhado e vermelho (que podem ser substantivos também, como já visto); arruivada, que é merônimo de ruiva (é um tom de ruivo, por isso, é *parte* da cor ruiva) e os conceitos conexos são expressos por tempestuosa e feminista. Já as remissões indicam verbetes com palavras análogas: *cf.* acaju; *cf.* arruivada; *cf.* cabelo; *cf.* vermelho.

Já as observações procuram, de forma resumida, esclarecer como essas palavras que corporificam RUIVA no universo *clariceano* foram identificadas e analisadas a partir do cruzamento teórico proposto. É uma espécie de resumo das análises do CAPÍTULO 3, p. 107. Há, ao final dessas observações, a indicação dos contos nos quais a palavra-entrada pode ser encontrada.

Em RUIVA, porém, não há a inclusão das colocações, algo que ocorre em outros verbetes. Para uma melhor compreensão de como são feitas essas inclusões, exemplifica-se com o caso da colocação carne aberta que pertence ao verbete CARNE (porque carne é o nódulo e aberta é o colocado). Esse posicionamento das colocações nos verbetes dedicados aos nódulos segue o que Welker (2004, p. 142, grifos do autor) postula,

Hausmann, em seus diversos trabalhos sobre o assunto, enfatizou que as colocações deveriam ser registradas nos verbetes das bases, pois, quem as procura quer usá-las na produção de textos e, normalmente, não se quer saber – retomando o exemplo *chover torrencialmente* – o que acontece “torrencialmente”, e sim, como se pode qualificar uma chuva.

O mesmo raciocínio acima a respeito de chover torrencialmente pode ser empregado a carne aberta que, neste estudo, se liga ao conceito de vermelho e ao de vulnerabilidade e, assim, se apresenta ao leitor como uma colocação possível para se referir ao somatório dessas ideias: vermelho + vulnerabilidade.

3 ANÁLISE DE DADOS

Apresentam-se as análises dos contos selecionados seguindo a METODOLOGIA DE PESQUISA (ver CAPÍTULO 2, p. 88). Eles são apresentados por área temática e, dentro de cada área temática, em ordem alfabética com indicação a que livro pertencem de acordo com o exemplar *Todos os contos* (2016).

3.1 Boca

Neste item trata-se da palavra boca e não apenas. Esse órgão do corpo humano é uma cavidade que possui, em sua parte externa, os lábios (palavra que pode ser entendida como equivalente a boca) e, na interna, a língua, a gengiva e as amígdalas. Esse é o grupo lexical que se considera neste item por se entender que esses vocábulos são icônicos e evocam a cor vermelha em diversas tonalidades. Entende-se que os dentes também estão na parte interna da boca de qualquer ser humano, porém a palavra dentes não faz parte do vocabulário cromático deste estudo (ver CAPÍTULO 2, METODOLOGIA DE PESQUISA, p. 88), salvo quando sua cor é determinada por Clarice Lispector, como acontece, por exemplo, no conto *Evolução de uma miopia* no qual surge a colocação dente de ouro (ver item 3.1.2, subitem 1, p. 111).

Seguem as análises dos contos *A procura de uma dignidade* (em razão do vocábulo gengiva), *Evolução de uma miopia* (em razão da colocação dente de ouro) e *Gertrudes pede um conselho* (em razão do vocábulo amígdalas).

3.1.1 A procura de uma dignidade (livro: *Onde estivestes de noite*)

Resumo do conto: A Sra. Jorge B. Xavier perde-se no estádio do Maracanã enquanto procura o local de uma conferência da qual deseja participar. Enquanto ela tenta achar a saída do estádio com ajuda de estranhos, o leitor percebe que a mulher de 70 anos apresenta os primeiros sinais da perda de memória. A confusão do Maracanã a leva a outra e a mais outra e sua vida parece ser apenas uma claustrofóbica sucessão de enganos. Tudo colabora para uma

angustiante conscientização por parte dela a respeito do próprio envelhecimento, de um frustrado desejo sexual pelo cantor Roberto Carlos e falta de propósito na vida.

Dois enunciados com vocabulário cromático dentro do recorte proposto são analisados na ordem em que aparecem no conto:

1) “Parecia por dentro uma **gengiva** úmida, mole assim como **gengiva** desdentada.” (LISPECTOR, 2016, p. 448, grifos meus).

No início do conto, a senhora Xavier perde-se pelo estádio do Maracanã enquanto busca o local de uma conferência que, mais adiante, descobre nem ser no estádio. Em meio aos acontecimentos, escreve Lispector (2016, p. 442, grifos meus): “Já se resignara de algum modo a nunca mais sair do Maracanã e a morrer ali de **coração exangue**.” Este enunciado traz uma informação interessante: a ausência de cor associada a uma palavra icônica para o vermelho e bastante analisada nesta tese, coração. O coração aqui está sem sangue, deixa de ser vermelho, torna-se incolor. Exatamente por ser incolor, a colocação não será adicionada ao vocabulário cromático elaborado ao final, mas julga-se pertinente fazer o registro.

A protagonista, depois de muito enganar-se a respeito de caminhos, consegue chegar à casa e, entre reflexões diversas, pensa no seu desejo sexual pelo ídolo, o cantor Roberto Carlos. Ao se examinar no espelho, sente-se velha. Lispector (2016, p. 448) escreve: “Então sua cara levemente maquilada pareceu-lhe a de um palhaço. A senhora forçou sem vontade um sorriso para ver se melhorava. Não melhorou.” E, em seguida, abre-se um novo parágrafo que se inicia pelo seguinte período: “Por fora – viu no espelho – ela era uma coisa seca como um **figo** seco.” (LISPECTOR, 2016, p. 448, grifo meu). A palavra figo, ainda que não pertença ao recorte proposto pela pesquisa, ajudará no encadeamento de ideias desta análise. Icônica, evoca a imagem da fruta que nomeia e que possui casca arroxeadada. Porém, o narrador aponta que a Sra. Xavier era como um figo *seco*. O figo seco é amarronzado, a fruta ganha essa coloração para ser consumida nessa textura e, por isso, essa pode ser a cor evocada ao invés do arroxeadado (além da aparência de enrugamento). Continua o narrador: “Mas por dentro não era esturricada. Pelo contrário. Parecia por dentro uma **gengiva** úmida, mole assim como **gengiva** desdentada.” (LISPECTOR, 2016, p. 448, grifos meus).

É importante observar que desde a comparação com o figo seco até a com a gengiva desdentada, tem-se um parágrafo único. A mulher faz uma pausa nas suas reflexões, olha-se no espelho e o narrador abre um parágrafo (iconicidade diagramática) para relatar as comparações que interessam a este estudo. A palavra gengiva é um ícone (iconicidade

lexical), evoca a imagem do “tecido bucal conjuntivo que envolve a arcada maxilar e circunda a base dos dentes”, acepção única do *Aulete digital*⁶⁷; faz também pensar no tom de vermelho dessa parte da boca. Vale lembrar que a parte interna de um figo é avermelhada, ainda que em um tom mais intenso do que o de uma gengiva. A partir da LSF, nota-se que verbo parecer indica um processo relacional e como uma entidade é caracterizada – a Sra. B. Xavier – trata-se de uma oração intensiva. É atributiva porque é possível fazer a pergunta: Como a Sra. B. Xavier se parecia? Parecia por dentro uma gengiva úmida, ou seja, internamente ela ainda se sente uma pessoa jovem. Essa é a ideia que se constrói.

O gênero textual é o conto e sendo a narrativa o tipo predominante, modo oracional declarativo/proposição (metafunção interpessoal). O narrador relata que, ao se olhar no espelho e se ver como um figo seco, a Sra. Xavier (na voz do narrador) pensa que, por dentro, não é esturricada. Como a gengiva de uma boca, a mulher sente-se úmida, macia, mole e, ainda, cheia de cor. É importante ressaltar que neste ponto da história, a Sra. Xavier pensa no desejo sexual que sente por Roberto Carlos e, assim, pode-se supor que a fruta e a gengiva (e respectivas colorações e texturas) são usadas como eufemismos para o órgão sexual feminino, o que continua a evocar o tom de vermelho característico dos órgãos humanos.

A Sra. B. Xavier ocupa a posição do Tema da oração (metafunção textual), ela é o ponto de partida da mensagem. Isto porque ela é o Participante, ou pela gramática normativa, o sujeito da oração e pode ser recuperada pelo contexto; o sujeito está oculto na oração com vocabulário cromático e, por isso, tem-se Tema em elipse que apresenta o Dado na estrutura da informação (Rema/Novo).

É importante destacar que há no texto a seguinte passagem: “[...] ela queria comer a **boca** de Roberto Carlos.” (LISPECTOR, 2016, p. 448, grifo meu) que não é analisada neste subitem, pois sobre boca ver subitem 2 de *Onde estivestes de noite*, item 3.2.4.4, p. 182.

2) “[*Foi então que a Sra. Jorge B. Xavier bruscamente dobrou-se sobre a pia*] como se fosse vomitar as **vísceras** [...]”. (LISPECTOR, 2016, p. 450, grifo meu).

Os pensamentos da Sra. Xavier a respeito de seu envelhecimento continuam e, em determinado momento, ela desmancha o coque que prende seus cabelos que “estavam precisando de nova tintura, as raízes **brancas** já apareciam.” (LISPECTOR, 2016, p. 449, grifos meus). Sobre a relação cabelos brancos/velhice se fala na análise de *Eu e Jimmy*, subitem 5, item 3.2.4.1, p. 164 e mais algumas observações são feitas no subitem 1 de *O*

⁶⁷ Acesso: 16/07/2019.

jantar, item 3.2.1.2, p. 120. Sendo assim, segue-se para o segundo e último enunciado com vocabulário cromático dentro do recorte proposto em *A procura de uma dignidade*.

A partir da metafunção textual percebe-se que o enunciado que apresenta vocabulário cromático começa com o advérbio como (o Tema, portanto, é textual) e indica a conexão com o enunciado precedente. O sujeito é recuperado pelo contexto e, portanto, traz o Dado para a estrutura da informação, já o Novo aparece no Rema. O enunciado pertence ao último parágrafo do conto que relata o final da Sra. B. Xavier e também remete à angústia que desencadeia toda a história: sua incapacidade de encontrar uma saída que inicialmente é apenas do estádio do Maracanã e, ao final, é sua incapacidade de escapar de sua própria existência. Escreve Lispector (2016, p. 450): “Foi então que a Sra. Jorge B. Xavier bruscamente dobrou-se sobre a pia como se fosse vomitar as **vísceras** e interrompeu sua vida com uma mudez estraçalhante: tem! que! haver! uma! porta! de saiiiiíida!”. Esse enunciado no parágrafo final dialoga diretamente com a oração de abertura do conto: “A Sra. Jorge B. Xavier simplesmente não saberia dizer como entrara.” (LISPECTOR, 2016, p. 439) e, dessa maneira, o conto se fecha perfeitamente. Além disso, observa-se a pontuação como recurso para construção de sentido. A escritora “picota” o grito final da personagem com pontos de exclamação e prolonga os ‘is’ do grito exatamente na palavra que materializa o que ela mais busca: a saída. Seja no mundo externo, seja no mundo interno.

Durante esse fechamento dramático para a narrativa, a Sra. Xavier sente-se mal a ponto de achar que irá vomitar as vísceras, palavra que motiva a seleção do enunciado para este subitem 2 em razão da sua iconicidade. Ao se ler vísceras, a cor vermelha aparece na mente do leitor porque o vocábulo, de acordo com o *Aulete digital*⁶⁸, possui como acepção única “os órgãos internos de uma pessoa ou de um animal; ENTRANHAS; INTESTINOS.”

A metafunção ideacional apresenta um processo comportamental em razão do verbo vomitar, porque vomitar é uma reação involuntária do organismo. Ainda que a protagonista não vomite de fato, a metafunção ideacional permite o entendimento do processo como fisiológico e tipicamente humano e, por isso, oração comportamental – essa é a atitude dela diante da sua própria angústia. Há uma condição expressa no pretérito imperfeito do subjuntivo, como se fosse e essa condição funciona como circunstância de contingência. Ainda que se incline bruscamente sobre a pia, sabe-se que é impossível que a protagonista tenha, de fato, vomitado as vísceras; mas é o vocábulo vísceras que reforça (e dimensiona, de certa forma) o mal-estar da Sra. Xavier: ele é interno e impossível de ser posto para fora por

⁶⁸ Acesso: 16/07/2019.

vontade própria. O enunciado com vocabulário cromático, na verdade, funciona como modalização para o precedente. A partir do SA, ela apresenta Gradação (foco) porque a autora quantifica o desespero da mulher a partir dessa impossibilidade de vômito das vísceras.

A metafunção interpessoal se manifesta a partir do padrão dominante do *corpus*: o modo oracional declarativo/proposição.

3.1.2 Evolução de uma miopia

Resumo do conto: Um menino míope, inteligente e sensível é levado para passar um dia inteiro na companhia de uma prima sem filhos.

Um enunciado com vocabulário cromático dentro do recorte proposto é analisado:

1) “[...] a prima tinha um **dente de ouro**, do lado esquerdo.” (LISPECTOR, 2016, p. 332, grifo meu).

Como já exposto nesta tese, o vocábulo dente só é considerado para análise quando sua cor é determinada na escrita de Clarice Lispector, exatamente o caso desse enunciado. Ouro é a palavra icônica que traz à mente do leitor o conceito de fortuna e riqueza e evoca a cor dourada (ainda que exista ouro branco, verde e vermelho). O *Aulete digital*⁶⁹ traz como acepção primária para dourado o seguinte: “que tem ou adquiriu a cor ou a tonalidade do ouro.” Especificamente sobre dourado, Heller (2013, p. 227) explica que

como cor, o ouro se transforma em amarelo. Mas, em termos simbólicos, o ouro não se compara a nenhuma outra cor. Quem pensa em ouro pensa, primeiramente, no metal nobre. Ouro é dinheiro, é sorte, é luxo – isso determina a simbologia do ouro.

Apesar de todo o luxo que envolve o ouro, o dente de ouro da prima é algo que incomoda o menino. Uma prova disso é que, mais adiante no conto, lê-se: “Houve o **dente de ouro**, com o qual ele não havia contado.” (LISPECTOR, 2016, p. 333, grifo meu). O que acontece é que no início da história, ao ser informado que passará tempo na casa da prima, o garoto planeja como irá se comportar e passa, em sua imaginação, a “[...] querer decidir sobre o cheiro da casa da prima, sobre o tamanho do pequeno quintal onde brincaria, sobre as gavetas que abriria enquanto ela não visse.” (LISPECTOR, 2016, p. 332). Porém, ao encontrar a parente fora da sua imaginação, ele se depara com algo que não havia previsto:

⁶⁹ Acesso: 26/12/2018.

“[...] a prima tinha um **dente de ouro**, do lado esquerdo.” (LISPECTOR, 2016, p. 332) e a construção antecipada e meticulosa que a criança fizera da visita, desmorona.

Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 330) afirmam que, entre várias simbologias ligadas ao dente, há a da perfeição. Ainda que o dente da prima seja de metal nobre, o ouro, isso a torna diferente do que o menino havia imaginado. Essa imperfeição surpreende o garoto. Para o vocabulário analógico que se objetiva fazer ao final, essa surpresa que, nas palavras de Lispector (2016, p. 333) “[...] num instante só desequilibrou toda a construção antecipada” concede ao dente de ouro (e, por extensão, a cor do ouro/ dourado) o sentido de imperfeição; bem diferente do que se costuma associar à cor dourada por causa do metal nobre (iconicidade lexical).

Esse dente *é* da prima, *lhe* pertence, a relação *é* de posse. Sendo assim, o verbo ter no pretérito imperfeito indica um processo relacional (metafunção ideacional) e se identifica uma oração relacional possessiva. A colocação dente de ouro é icônica, extremamente visual (iconicidade lexical). A imagem de um dente dourado é algo que se forma na mente do leitor com facilidade. Há a especificação da posição do dente também na boca da mulher, o que auxilia no entendimento da percepção do protagonista.

Quando se recupera o período inteiro, percebe-se mais uma vez o uso da pontuação (iconicidade diagramática), no caso os dois pontos, para ressaltar uma informação que, neste caso, é exatamente a respeito da existência do dente, “no entanto, negligenciara um detalhe: a prima tinha um **dente de ouro**, do lado esquerdo.” (LISPECTOR, 2016, p. 332, grifo meu). Outro destaque gráfico é dado pelo fato de o período constituir, sozinho, um parágrafo. Assim, a descoberta do protagonista se torna importante. O enunciado se organiza na ordem direta (metafunção textual) com o Participante (a prima) na posição de Tema tópico e não marcado. Esse Tema apresenta o Novo da estrutura da informação, aquela mulher que o garoto desconhece e que, no Rema, ele descobre possuir uma imperfeição (o Dado da estrutura da informação porque o leitor já espera informações a respeito da mulher).

A metafunção interpessoal se exprime no modo oracional declarativo/proposição, pois a história é contada.

3.1.3 Gertrudes pede um conselho (livro: *Primeiras histórias*)

Resumo do conto: Gertrudes ou Tuda é uma adolescente que visita uma psicóloga em busca de respostas para suas ansiedades. Como é típico na literatura de Clarice Lispector, a decisão da menina e o encontro com a psicóloga servem apenas de pretexto para reflexões mais profundas e pessoais.

Dois enunciados com vocabulário cromático dentro do recorte proposto são analisados na ordem em que aparecem no conto:

1) “As mãos, aquelas mãos implacavelmente **coradas** e largas, emergindo, **brancas** e finas, das longas mangas.” (LISPECTOR, 2016, p. 115, grifos meus).

Antes do enunciado selecionado para este subitem 1, há outro com vocabulário cromático dentro do recorte escolhido para esta pesquisa. Trata-se de “imaginava-se já vestindo o hábito negro, o rosto **pálido**, os olhos piedosos e humildes.” (LISPECTOR, 2016, p. 115, grifo meu). Esse enunciado descreve uma das muitas fantasias de Gertrudes a respeito de seu futuro, neste caso, ela se imagina como uma freira que usa hábito negro e possui rosto pálido. Sobre palidez se fala no subitem 6 de *Miss Algrave*, item 3.2.4.3, p. 171 e, por isso, nesta análise, apenas cita-se o enunciado.

Em “as mãos, aquelas mãos implacavelmente **coradas** e largas, emergindo, **brancas** e finas, das longas mangas.” (LISPECTOR, 2016, p. 115, grifos meus), Gertrudes continua a se imaginar como freira. Neste enunciado nota-se, primeiro, o vocábulo coradas para descrever as mãos. A palavra é um ícone para a cor vermelha ou um tom de vermelho, pois algo corado não chega a ser propriamente vermelho e sim avermelhado; portanto, já se identifica uma iconicidade lexical. Corar, neste caso, porém, não possui o sentido que se identifica em *Eu e Jimmy* (ver subitem 2, item 3.2.4.1, p. 164), além disso, aqui são as mãos coradas e não a face. Neste estudo, mãos avermelhadas também aparecem em *Devaneio e embriaguez duma rapariga* (ver subitem 1, item 3.3.2, p. 213) – com a possibilidade de serem resultado do trabalho duro – e em *Via crucis* (ver subitem 3, item 3.7.3, p. 311) – no qual são resultado da exposição ao frio. As de Gertrudes, porém, são apenas coradas, não há especificação do motivo e é exatamente por essa razão que se seleciona o enunciado, visto não ser possível associar esse coradas com os sentidos mapeados nos outros contos citados. É razoável supor que essa coloração seja natural, a cor da pele da menina.

Observa-se a presença do advérbio implacavelmente posicionado antes das características coradas e largas. Em sua fantasia, Gertrudes imagina que suas mãos são o

exato oposto: brancas e finas. Sendo assim, pode-se supor que a moça não gosta de suas mãos e se permite, no mundo da imaginação, tê-las com outra aparência. Para esta pesquisa o interesse reside na coloração das mãos, ora coradas, ora brancas. As peles dos personagens possuem essas cores em outros contos, mas aqui há a especificação de uma parte do corpo, as mãos, a recebê-las.

Cabe registrar que algo que é implacável, de acordo com o *Dicionário Seleções*, é algo ‘incontrolável’ e, de fato, Gertrudes tem as mãos dessa cor independente de sua vontade. Há o acréscimo do sufixo adverbial *-mente* e Azeredo (2012, p. 195) explica que

a noção ‘de modo’ foi eleita pela tradição escolar como característica semântica típica dos advérbios em *-mente*. Sabemos, porém, que os valores semânticos desses advérbios são variáveis de acordo com o funcionamento dos adjetivos de que derivam.

Azeredo (2012, p. 195) lista uma série de possibilidades semânticas como tempo/frequência; ponto de vista/opinião; delimitação/enquadramento; focalização e extensão/intensidade – que é o que melhor se encaixa neste caso. Há uma intensidade implícita no implacável, já que Gertrudes sonha com mãos opostas as que tem. Mãos que lhe foram impostas pela genética e, portanto, são suas mãos *reais*, ou seja, imutáveis. Isso tudo confere ao adjetivo coradas, como coloração para a pele das mãos, um sentido pejorativo: é um tom impossível de abrandar, desagradável até.

O tipo textual predominante é a narração e, assim, o modo oracional (metafunção interpessoal) é o declarativo. Por ser uma proposição, há uma modalização e essa é expressa, como observado nos parágrafos anteriores, através do advérbio ou adjunto modal que indica a intensidade como aquela coloração e também a largura das mãos são impostas. Visto a partir do SA, há uma Gradação (força) na escolha desse advérbio.

A mensagem se organiza de maneira direta (metafunção textual): as mãos, aquelas mãos implacavelmente coradas e largas, emergindo, brancas e finas, das longas mangas e, por isso, o Tema é tópico, não marcado e apresenta o Novo na estrutura da informação, as mãos. O Rema traz o Dado, que são as observações sobre a coloração das mãos e a fantasia a respeito de como elas serão quando Gertrudes se tornar freira. Simões (2009, p. 83), a respeito da iconicidade diagramática, explica que “a produção imagética se desenrola conforme o projeto de raciocínio. Pode ser dedutiva ou indutiva. Esta vai reunindo um a um os signos de que se constitui o texto de modo a compor seu significado global [...]”. A repetição de as mãos depois da vírgula e não apenas, introduzidas pelo pronome demonstrativo aquelas, comprovam o que já foi dito sobre o desconforto de Gertrudes a

respeito do aspecto dessa parte do corpo. E ao colocar a frase entre vírgulas, a autora do texto, Clarice Lispector, cria um destaque visual para a informação. Há uma preocupação visual, portanto, para enfatizar as características daquelas mãos.

Essas mãos fazem algo, elas *emergem*, ou seja, surgem das mangas longas da roupa. Há, a partir da metafunção ideacional, um processo material e como as mãos são preexistentes a esse processo, trata-se de oração material intransitiva transformativa. O verbo *emergir* (no gerúndio) possui como uma de suas acepções no *Aulete digital*⁷⁰, “aparecer, elevando-se, como se estivesse saindo da água” (acepção de número três). Ao trazer a ideia de água para junto das mãos que possuem uma cor que ela não gosta, Gertrudes leva para a cor branca, a cor das “novas” mãos, a ideia não exatamente de limpeza, mas da simbologia da água como “[...] meio de purificação, centro de regenerescência.” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2017, p. 15). Entre tantos significados e funções que a cor possui, e são listadas por Pastoureau (1997, p. 43), estão a do branco como “cor da higiene, da limpeza [...]”. Já o *Dicionário de simbologia on-line*⁷¹ indica que a cor “[...] transmite calma, frescura e pureza.” E, considerando o contexto do conto, a angústia e a ansiedade de Gertrudes (que motivam sua ida à psicóloga), pode-se imaginar que ela deseje calma, frescura e pureza em sua vida. Sua fantasia, mais especificamente a de se tornar freira, gira em torno disso e suas mãos, a cor e tamanho delas em sua fantasia, seriam a prova visível do alcance de tudo isso.

2) “[*Mas o pai dizia que há males que vêm para o bem*] [*e que*] as **amígdalas** eram uma defesa do organismo.” (LISPECTOR, 2016, p. 118, grifo meu).

Antes do enunciado selecionado para este subitem 2, aparecem outros dois com vocabulário cromático. Em “ou então, com a touca alva, **olheiras** cavadas pelas noites não dormidas.” (LISPECTOR, 2016, p. 115, grifo meu), Gertrudes continua a fantasiar (como se viu no subitem 1 desta análise), só que dessa vez a respeito de uma vida como enfermeira. *Olheiras*, palavra icônica para a cor arroxeadada, é analisada no subitem 2 de *Melhor do que arder*, item 3.2.3.1, p. 156 e, por isso, não se vê necessidade de analisá-la aqui. O mesmo acontece com relação a *preto* para qualificar os cabelos da psicóloga na oração “miúda, cabelos **pretos** enrolados em dois cachos sobre a nuca.” (LISPECTOR, 2016, p. 117, grifo meu). Sobre essa coloração de cabelos se fala também em *Melhor do que arder*, subitem 3, item 3.2.3.1, p. 156.

⁷⁰ Acesso: 27/08/2019.

⁷¹ Acesso: 27/08/2019.

Neste ponto da história, Gertrudes está no consultório da psicóloga e conta alguns segredos que ela mesma classifica de “sem importância”. Um desses é o de que precisa operar a garganta por viver sempre gripada e surge o período: “mas o pai dizia que há males que vêm para o bem e que as **amígdalas** eram uma defesa do organismo.” (LISPECTOR, 2016, p. 118, grifo meu). A palavra amígdalas, em razão da sua iconicidade e por pertencer ao recorte proposto nesta pesquisa, motiva a seleção do enunciado que pertence ao período transcrito. O substantivo feminino evoca o vermelho por ser parte interna do corpo humano, mais precisamente, de acordo com o *Aulete digital*⁷², “cada um dos agrupamentos de tecidos linfóides, em forma de amêndoa, situados de um e outro lado do fundo da garganta, junto à base da língua; antiade; tonsila.” Pode-se argumentar, entretanto, que é um tom de vermelho diferente do que vocábulos como carne e sangue evocam; mais suave, mais rosado. Essas observações reforçam a importância da iconicidade lexical, pois o vocábulo em si, por ser icônico, já atua como definidor do tom.

O enunciado com o substantivo é organizado na ordem direta (metafunção textual) e as amígdalas são o Participante, ou sujeito, de acordo com a gramática tradicional. Sua posição coincide com o Tema que é, portanto, tópico, não marcado e apresenta o Novo na estrutura da informação. Ainda que esse enunciado complemente o precedente, não se sabe qual é o mal que vem para o bem mencionado pelo pai da protagonista. Essa informação é revelada a partir desse ponto – as amígdalas – e é, por essa razão, que se considera que o Tema apresenta o Novo. Sendo assim, o Rema traz o Dado: elas são uma defesa do organismo.

Icônicas e ponto de partida do enunciado: a importância das amígdalas se acentua ainda mais quando se identifica que o Processo (metafunção ideacional) é relacional, ou seja, relaciona e classifica essa parte do corpo humano. Como a oração não é reversível semanticamente, trata-se de oração atributiva porque ser uma defesa do organismo é um atributo das amígdalas e é intensiva por caracterizá-las, assim, oração relacional atributiva intensiva. A narrativa do conto mantém o padrão dominante do *corpus* no que diz respeito à metafunção interpessoal, o modo oracional é o declarativo e se tem uma proposição.

É importante observar que em *Gertrudes pede um conselho* existem mais seis enunciados com vocabulário cromático dentro do recorte proposto. Todavia, as palavras que eles apresentam são analisadas em outros contos nesta pesquisa e, por isso, os enunciados são apenas transcritos abaixo com indicação de onde se podem ler as análises:

⁷² Acesso: 29/08/2019.

- “Tuda **corou**.” (LISPECTOR, 2016, p.118, grifo meu) – sobre corar e sua associação com o vermelho por motivo de embaraço, ver *Eu e Jimmy* (ver subitem 2, item 3.2.4.1, p. 164);
- “Não podia ouvir bem porque ficou tonta e o **coração** achou de lhe pulsar exatamente nos ouvidos.” (LISPECTOR, 2016, p.118, grifo meu) – sobre coração ver o subitem 2 de *Começos de uma fortuna*, item 3.5.1.3, p. 244;
- “Diziam: “o vestido de Tuda, as aulas de Tuda, as **amígdalas** de Tuda...”” (LISPECTOR, 2016, p.120, grifo meu) – sobre amígdalas ver o início deste subitem 2;
- “**Corou**.” (LISPECTOR, 2016, p.122, grifo meu) – mais uma vez, corar. Ver *Eu e Jimmy* subitem 2, item 3.2.4.1, p. 164;
- ““Essa menina não está passando bem, João, aposto como as **amígdalas**...”.” (LISPECTOR, 2016, p.124, grifo meu) – mais uma vez, amígdalas. Ver o subitem 2 desta análise;
- “O homem tinha **dentes brancos**, pontudos.” (LISPECTOR, 2016, p.124, grifo meu) – sobre dentes brancos ver *Ele me bebeu*, item 3.2.2.2, subitem 2, p. 132.

3.2 Cabelos

Os cabelos e suas cores em alguns contos *clariceanos* são itens de grande importância por questões simbólicas e para a compreensão tanto da história quanto dos personagens. Alguns personagens sequer recebem nomes próprios e são identificados exatamente pela cor de seus cabelos. É o caso da protagonista ruiva de *Tentação* (item 3.2.4.5, p. 201) e das meninas loura e arruivada de *Felicidade clandestina* (item 3.2.4.2, p. 168). A coloração dos cabelos também é essencial para a descrição das protagonistas de *Melhor do que arder* (item 3.2.3.1, p. 156) e *Ele me bebeu* (item 3.2.2.2, p. 132). Neste último, aliás, a cor do cabelo é relevante para uma melhor compreensão de quem é a protagonista e suas motivações na vida.

É preciso esclarecer que, ao se falar cabelos, entende-se a palavra a partir da acepção de número 2 do *Aulete digital*⁷³, “cada um dos pelos do corpo humano” e, por esse motivo, refere-se também a bigode, barba e pelos faciais femininos, além dos pelos corporais.

⁷³ Acesso: 10/11/2019.

3.2.1 Branco e grisalhos

Seguem as análises dos contos *Mistério em São Cristóvão* e *O jantar*.

3.2.1.1 *Mistério em São Cristóvão* (livro: *Laços de família*)

Resumo do conto: Em uma noite de maio, o jardim de uma família é invadido por um trio de rapazes mascarados a caminho de uma festa. Os jovens não desejam nada além de colher jacintos do jardim para enfeitarem as fantasias que usam, mas quando tentam fazer isso são surpreendidos pela filha mais velha da casa que ainda está acordada, olhando pela janela. Os quatro se assustam uns com os outros e o acontecimento acaba por desestabilizar a moça e sua família.

Um enunciado com vocabulário cromático dentro do recorte proposto é analisado:

1) “[...] um fio **branco** aparecera entre os cabelos da fronte.” (LISPECTOR, 2016, p. 239, grifo meu).

O conto apresenta uma família pacata composta por pai, mãe, avó, filha jovem e três crianças. De repente surgem na história três novos personagens, rapazes fantasiados de galo, touro e demônio. Logo é entendido que os três vão à uma festa e, ao passarem pela casa da família, veem jacintos e resolvem colhê-los. O galo (responsável pela ideia de colher as flores) nota que as maiores são as que ficam perto da janela e vai para lá, quando vê que “atrás do vidro escuro da janela estava um rosto **branco** olhando-os.” (LISPECTOR, 2016, p. 237, grifo meu).

Neste conto a cor branca é a dominante. Está nas flores (os jacintos) e aparecerá mais adiante nos cabelos. No enunciado transcrito no parágrafo anterior, a cor surge no rosto da filha jovem da família que ainda não dormiu e está à janela. A pele de cor branca aparece em outros contos desta tese.

Sobre a pele denominada de branca, Heller (2013, p. 222) explica,

nos brancos, sabe-se que a pele não é propriamente branca, nem rosa: é uma mistura de branco, vermelho, amarelo e azul, ou seja, é de todas essas cores. O importante é a cor que predomina no tom da pele. Algumas peles parecem amarelas, outras rosadas, outras ainda azuladas e algumas são brancas misturadas com um certo tom alaranjado. Não importa se está bronzeado ou pálido: o tom da pele continua igual.

Todavia, para a pesquisa, branco é a cor de um tom de pele e, por extensão, pode-se supor que a moça seja caucasóide, ou seja, “pessoa pertencente à divisão étnica da espécie humana que inclui grupos de povos nativos da Europa, norte da África e sudeste da Ásia, ou seus descendentes, e cuja cor da pele varia de clara a morena”, como informa o *Aulete digital*⁷⁴. Neste enunciado, contudo, pode-se supor que a moça esteja também branca em razão do medo. Afinal, ela vê três estranhos mascarados no jardim de sua casa e, mais adiante na história, ela gritará por causa disso. O branco, neste caso, seria a perda da cor, do sangue. Sobre a associação branco/medo, consultar *Trecho*, item 3.2.2.4, subitem 1, p. 144.

Essas observações, contudo, são importantes para se entender o aparecimento do fio branco do enunciado selecionado para este subitem 1. Na história, o que se compreende é que a moça se assusta com os rapazes e vice-versa. Ela então grita e os mascarados fogem. A família inteira acorda e surge “a avó, com os cabelos **brancos** entrançados [...]” (LISPECTOR, 2016, p. 239, grifo meu). Sobre a relação cabelos brancos/velhice se fala na análise de *Eu e Jimmy*, subitem 5, item 3.2.4.1, p. 162 e mais algumas observações são feitas no subitem 1 de *O jantar*, item 3.2.1.2, p. 120. Por que, então, selecionar um enunciado que traz novamente cabelos brancos? Porque nesse enunciado o fio branco, o *único* a ficar branco, é o da jovem que, depois do susto que leva ao surpreender os invasores no jardim, ganha esse fio logo nos cabelos da testa. A associação branco e medo já foi mencionada nesta mesma análise e, agora, para além da pele, o branco como cor do medo também se manifesta no *corpus* nos cabelos.

Não são vários fios brancos que aparecem, mas apenas *um*. O enunciado com o item linguístico cromático é apresentada na ordem direta (metafunção textual) e o Participante – um fio branco – ocupa a posição do Tema tópico e não marcado, trazendo o Novo da estrutura da informação. Em razão disso, o Rema apresenta o Dado: aparecera entre os cabelos da frente.

A partir da metafunção ideacional, o processo identificado é o material. O fio de cabelo branco *aparece* e o verbo aparecer está conjugado no pretérito mais-que-perfeito. Esse tempo verbal, explica Azeredo (2012, p.360), “representa o fato como concluído e o situa num intervalo de tempo anterior a um ponto de referência passado.” Recuperando o período completo, “mas na imagem rejuvenescida de mais de uma época, para o horror da família, um fio branco aparecera entre os cabelos da frente.” (LISPECTOR, 2016, p. 239), entende-se que o fio branco surge antes do momento em que a família o percebe. Pode-se supor que seja

⁷⁴ Acesso: 17/07/2019

quando ela se assusta ao ver os invasores ou quando grita – o medo é provocador do aparecimento daquele branco na cabeça de uma jovem de cabelos escuros (a cor específica não é mencionada, apenas é dito que são escuros). Trata-se, portanto, de uma oração material transitiva criativa (esse fio é *criado* pelas circunstâncias).

A metafunção interpessoal se realiza a partir do modo oracional declarativo/proposição; o padrão do *corpus* que se mantém.

3.2.1.2 *O jantar* (livro: *Laços de família*)

Resumo do conto: A história é narrada por um homem que, em um restaurante, observa um idoso, cheio de vigor, jantar. O exame minucioso dos atos e gestos do idoso acaba por levar o narrador-observador a refletir a respeito da sua própria existência.

Dois enunciados com vocabulário cromático dentro do recorte proposto são analisados na ordem em que aparecem no conto:

1) “[*Poderia ter uns sessenta anos,*] era alto, corpulento, de cabelos **brancos**, sobrancelhas espessas e mãos potentes.” (LISPECTOR, 2016, p. 201, grifo meu).

O narrador nota a presença do homem idoso assim que ele entra no restaurante, a oração inicial do conto é: “Ele entrou tarde no restaurante” (LISPECTOR, 2016, p. 201). O enunciado selecionado para este subitem 1 pertence ao primeiro parágrafo, dedicado a descrever aquele que será o personagem central do conto, o observado. O branco para caracterizar os cabelos é usado de modo denotativo e sobre cabelos brancos se fala na análise de *Eu e Jimmy*, subitem 5, item 3.2.4.1, p. 162. O motivo para a seleção deste enunciado é mostrar que, além de sabedoria (sentido da combinação cabelo+branco em *Eu e Jimmy*) a cor branca para os cabelos pode ser um índice de envelhecimento porque cabelos vão, com o passar do tempo, perdendo a pigmentação independentemente da cor original. E, além disso, a palavra branco associada a cabelo é icônica, ao lê-la o leitor já imagina uma pessoa de idade avançada, idosa.

A oração que interessa à pesquisa se inicia por um sujeito oculto, mas o Participante é conhecido pelo leitor, recuperável pelo contexto: o homem idoso. Assim, a partir da metafunção textual, observa-se um Tema em elipse que apresenta o Dado na estrutura da informação (já se sabe que o narrador fala de alguém que entrou no restaurante e está na faixa dos sessenta anos). Em consequência, o Rema traz o Novo (as características desse homem).

Como se trata de uma descrição, o processo que se observa (metafunção ideacional) é o relacional, usado para representar os seres no mundo com relação às suas características. Entre todas as características apresentadas sobre o homem há uma relação de atribuição porque essas características são atribuídas a ele e, por isso, tem-se uma oração relacional intensiva atributiva.

O gênero conto é prioritariamente narrativo e, desse modo, prevalece o modo oracional declarativo/proposição a partir metafunção interpessoal.

2) “[*Porque agora desperto, virava subitamente a carne de um lado e de outro, examinava-a com veemência,*] a ponta da **língua** aparecendo [*– apalpava o bife com as costas do garfo, quase o cheirava, mexendo a boca de antemão.*.]” (LISPECTOR, 2016, p. 201, grifo meu)

O narrador-observador, nesse momento da história, descreve as reações do homem idoso diante de um pedaço de carne. Trata-se de uma narração, portanto, a partir da metafunção interpessoal identifica-se o modo oracional declarativo e é uma proposição. Porém, da parte desse narrador, a partir do SA, se percebe que existe um Julgamento de aprovação social porque nota-se que ele considera algo reprovável naquele comportamento. Martin e White (2005, p. 52)⁷⁵ explicam que os Julgamentos de aprovação social são aqueles “[...] codificados por escrito, como editais, decretos, regras, regulamentos e leis sobre como se comportar sob tutela da igreja e do estado – com penalidades e punições para aqueles que não cumprem as regras.” As regras aqui são as socialmente implícitas que ele desrespeita com sua postura quase agressiva, quase animalesca (ele praticamente cheira o bife) diante da carne.

Na verdade, ao longo do conto, o homem idoso parece provocar admiração e, ao mesmo tempo, repugnância ao narrador. O verbo está no gerúndio, o que indica um prolongamento da ação e, ao mesmo tempo, torna o comportamento bastante visual porque traz para a narrativa a ideia de movimento. A iconicidade do vocábulo língua também contribui para a formação do quadro de gula, pois ali está a ponta do órgão muscular que é do vermelho típico do corpo humano. Pode-se supor que esse movimento seja algo involuntário, mas o que importa é que, na visão do narrador, se torna desprezível pois, ao final desse período se lê “[...] quase o cheirava, mexendo a boca de antemão.” (LISPECTOR, 2016, p. 201). O comportamento do homem parece o de um cachorro.

⁷⁵ No original: “[...] codified in writing, as edicts, decrees, rules, regulations and laws about how to behave as surveilled by church and state – with penalties and punishments as levers against those not complying with the code.”.

A oração se organiza (metafunção textual) na ordem direta e o Participante, a língua, ocupa a posição do Tema que, por isso, é tópico e não marcado. Ele apresenta o Novo na estrutura da informação porque ainda que essa oração esteja no meio da descrição do comportamento do homem diante da comida, a língua aparecer é uma novidade. O Rema coincide com o Dado, o que a língua faz. Exatamente porque a língua faz algo, ela aparece, a partir da metafunção ideacional tem-se uma oração material: oração material intransitiva transformativa.

Mais adiante surge outra oração com o vocábulo língua, mas como não há nada nessa oração que adicione novo sentido, esta pesquisa se limita a registrá-la:

- “Batia um lábio no outro, estalava a **língua** com desgosto [...]” (LISPECTOR, 2016, p. 203, grifo meu.).

E antes do conto ser finalizado, surgem duas outras orações com vocábulos examinados em outras análises e que, por isso, serão apenas registradas abaixo:

- “Com **palidez** vejo-o levar o guardanapo à boca.” (LISPECTOR, 2016, p. 205, grifo meu) – sobre palidez e a coloração da pele ver subitem 6 de *Miss Algrave*, item 3.2.4.3, p. 171;
- “Passou a mão quadrada pelos cabelos **brancos**, alisando-os com poder.” (LISPECTOR, 2016, p. 205, grifo meu.) – o branco como cor de cabelos ver o subitem 1 desta análise, p. 110.

3.2.2 Louros

Seguem as análises dos contos *Brasília*, *Ele me bebeu*, *História interrompida*, *Trecho e Viagem a Petrópolis*.

3.2.2.1 Brasília (livro: *Visões do esplendor*)

Resumo do conto: Como o próprio título indica, *Brasília* é um texto sobre a capital federal do Brasil. Trata das impressões da narradora a respeito do local, lembranças de acontecimentos lá vividos e algumas especulações e criações ficcionais a respeito do lugar.

Cinco enunciados com vocabulário cromático dentro do recorte proposto são analisados na ordem em que aparecem no conto:

1) “No século IV a.C. era habitada por homens e mulheres **louros** e altíssimos [...]” (LISPECTOR, 2016, p. 592, grifos meus).

O enunciado selecionado para este subitem 1 pertence ao longo segundo parágrafo que imagina que Brasília é “[...] de um passado esplendoroso que já não existe mais.” (LISPECTOR, 2016, p. 592) e nesse passado imaginado vivia uma civilização bem diferente dos brasileiros: “No século IV a.C. era habitada por homens e mulheres **louros** e altíssimos que não eram americanos nem suecos e que faiscavam ao sol. Eram todos cegos. É por isso que em Brasília não há onde esbarrar.” (LISPECTOR, 2016, p. 592, grifo meu).

Sobre os cabelos louros, sua cor, sua simbologia, fala-se em *Trecho*, subitem 3, item 3.2.2.4, p.144 e em *Ele me bebeu*, subitem 1, item 3.2.2.2, p. 132. A justificativa para se tratar também aqui de cabelos dessa cor é demonstrar que, no universo *clariceano*, ser louro, de fato, liga-se à ideia de que essa cor pertence aos deuses, aos seres especiais – ou seja, a partir da TIV, pode-se afirmar que a autora cria uma trilha indicial para que o leitor acesse esse sentido para a palavra louro/a que é icônica para a cor amarela (iconicidade lexical). Qual sentido especificamente? Ser louro, possuir cabelos nesse tom significa ser especial como deuses ou habitantes de uma civilização perdida de homens e mulheres que faiscavam ao sol, como essa população fundadora imaginária de Brasília. Essa percepção também dialoga com a afirmativa da personagem Laura de *A imitação da rosa* (ver subitem 4, item 3.4.2.1, p. 228) que considera cabelos louros e pretos excessivos para uma mulher casada; são tão especiais que uma mulher casada não deve tê-los. Goethe (1993, p. 130) afirma que o amarelo “no seu mais alto grau de pureza tem sempre consigo a natureza do claro, possuindo um aspecto sereno, animado, levemente estimulante.”

A oração se inicia pela Circunstância de tempo, no século IV a.C. e, por isso, pensando na mensagem a partir de sua organização (metafunção textual) tem-se um Tema tópico porque a circunstância é representacional. Uma hipótese para a escolha da autora em

posicionar o tempo no Tema, que é o ponto de partida da oração, é enfatizar que se trata de um período muito distante e não considerado (ou raramente considerado) para os estudos da história brasileira. E nesse período imaginado, antes de Cristo, existiam no território que hoje é Brasília esses seres louros e altos. Essas pessoas faiscavam ao sol e a presença do Astro reforça a cor amarela nesse conto e não apenas, dá a esses seres louros, por associação, luz e brilho (o verbo faiscar ajuda nessa construção de sentido). O Tema traz o Novo para a estrutura da informação, portanto o Rema apresenta o Dado.

Ao afirmar que esse povo louro e altíssimo não era nem de americanos nem de suecos, a narradora faz uma modalização por ser uma proposição fruto do modo oracional declarativo do período a partir da metafunção interpessoal. Seriam esses louros, brasileiros? Os primeiros brasileiros? Ela não aprofunda essa ideia, mas se entende o enunciado como a expressão de uma probabilidade: eles *não eram* nem americanos nem suecos. A narradora *afirma* isso e, por haver certeza, a polaridade é positiva ainda que o advérbio nem esteja, semanticamente, fazendo uma exclusão. O sujeito gramatical está oculto, mas pelo contexto sabe-se que é a cidade, Brasília, ela é o Participante. O Processo (metafunção ideacional) é o relacional circunstancial porque o grupo de louros habitava a cidade no período em questão. Ela também é identificativa porque esse grupo a identifica naquela época: século IV a. C e, assim, se tem uma oração relacional circunstancial identificativa. O grupo, porém, permanece misterioso porque a autora não fornece mais informações a respeito para além das que são abordadas no subitem 2 desta análise.

2) “Esses eram homens e mulheres, menores e **morenos**, de olhos esquivos e inquietos [...]” (LISPECTOR, 2016, p. 592, grifo meu).

Os habitantes louros e altíssimos foram extintos porque não nasciam crianças e, milênios depois, conta a narradora, a cidade foi descoberta por “[...] um bando de foragidos que em nenhum outro lugar seriam recebidos [...]. Esses eram homens e mulheres, menores e **morenos**, de olhos esquivos e inquietos.” (LISPECTOR, 2016, p. 592, grifo meu). Os morenos, ao contrário dos louros, tinham motivos para viver; isto porque eram fugitivos e desesperados. Por isso, fixaram residência no território que, no futuro, seria Brasília.

Fala-se sobre a pele morena no subitem 4 de *Tentação* (ver item 3.2.4.5, p. 201) e sobre a cor marrom para um ser humano (entende-se que moreno é o tom de marrom para a pele) no subitem 3 de *A imitação da rosa* (ver item 3.4.2.1, p. 228). Uma parcela muito significativa da população brasileira é morena de pele, com olhos e cabelos escuros. Não é uma característica da população *de* Brasília, mas *do* Brasil, ainda que existam pessoas louras,

negras, orientais etc. porque a pluralidade racial é uma marca nacional. O que se objetiva aqui é o mesmo que se fez no subitem 1 desta análise, demonstrar que a narradora cria uma trilha indicial para que o leitor acesse o sentido que ela confere à palavra moreno no *corpus* desta pesquisa que é, sobretudo, de comum, entendendo-se comum a partir da primeira acepção do *Aulete digital*⁷⁶, “diz-se do que segue o padrão geral e habitual, sem se distinguir em sua espécie.” E o padrão geral e habitual no Brasil é o de uma população morena.

A mensagem é organizada na ordem indireta e se identifica um Tema textual porque esses, pronome demonstrativo, conecta esta oração com uma outra, precedente a anterior, que faz com que o leitor entenda que esses se refere a bando de foragidos. Diz-se isso porque escreve Lispector (2016, p. 592, grifos meus),

Milênios depois foi descoberta por um **bando de foragidos** que em nenhum outro lugar seriam recebidos: eles nada tinham a perder. Ali acenderam fogo, armaram tendas, pouco a pouco escavando as areias que soterravam a cidade. **Esses** eram homens e mulheres, menores e morenos, de olhos esquivos e inquietos [...].

O Tema, portanto, no enunciado selecionado para este subitem 2, apresenta o Dado na estrutura da informação e, por consequência, o Rema traz o Novo: quem é esse bando foragido, os homens e mulheres de olhos esquivos e inquietos.

O Processo é relacional (metafunção ideacional) porque o pronome demonstrativo é um Participante e homens e mulheres é o outro Participante. A oração relacional é identificativa porque esses é identificado por homens e mulheres (que define a identidade do pronome demonstrativo). E, por fim, a partir da metafunção interpessoal, nota-se a manutenção do padrão do modo oracional declarativo/proposição.

3) “[*Qual será a comida deles? ah, já sei:*] eles comem **carne humana**.” (LISPECTOR, 2016, p.599, grifo meu).

Antes da oração deste subitem 3, há uma outra com vocabulário cromático dentro do recorte proposto. A questão que se coloca é: na oração a seguir, que a tese se limita a registrar e não analisar, o olho é humano? O questionamento surge porque a narradora usa a palavra olho para auxiliar o leitor a compreender o temor de estar sendo vigiada em Brasília que é

[...] o fracasso mais espetacular do mundo. [...] É linda e é nua. O despudoramento que se tem na solidão. Ao mesmo tempo fiquei com vergonha de tirar a roupa para tomar banho. Como se um gigantesco **olho verde** me olhasse implacável. (LISPECTOR, 2016, p.598, grifos meus).

⁷⁶ Acesso: 23/12/2019.

Diante da impossibilidade de afirmar que seja (parece razoável dizer que *não* se trata de um olho humano), indica-se a análise sobre olhos verdes em *A imitação da rosa*, ver subitem 3, item 3.4.2.1, p. 228.

Prossegue-se para o enunciado selecionado para este subitem 3 que pertence a um parágrafo no qual a narradora afirma acreditar que ninguém morre em Brasília, ao invés disso, as pessoas lá hibernam porque o ar da cidade deixa a pessoa entorpecida. O texto segue registrando pensamentos aleatórios da narradora e, já ao fim do parágrafo, ela comenta que os ratos adoram Brasília e lança a pergunta: “Qual será a comida deles? ah, já sei: eles comem **carne humana**.” (LISPECTOR, 2016, p.599, grifo meu).

O vocábulo carne aparece em outras análises desta tese e subentende-se, por exemplo, no subitem 3 de *Devaneio e embriaguez duma rapariga*, item 3.3.2, p. 213 e no subitem 3 de *Ele me bebeu*, item 3.2.2.2, p. 132, no qual se fala da carne do corpo humano. A palavra é icônica (iconicidade lexical) para o vermelho (ainda que no caso de *Ele me bebeu*, evoque-se a cor marrom/moreno). Aqui, porém, não se subtende, está explícito: a carne é, de fato, humana.

Carne humana ganha o sentido de comida de ratos brasileiros porque a narradora afirma saber que é isso que eles comem. Ela coloca a sua certeza após a oração ah, já sei que funciona como adjunto de comentário, chamando, assim, a atenção do leitor para sua revelação através da pontuação (iconicidade diagramática) com o uso dos dois pontos. Um dos empregos desse sinal de pontuação, ensina Bechara (2006, p. 611), acontece “nas expressões que apresentam uma quebra da sequência de ideias.” E é isso que a narradora faz, revela uma descoberta. Questiona-se e, de repente, é como se lembrasse ou chegasse a esse raciocínio e ela mesma se responde: os ratos de Brasília comem carne humana.

A oração com vocabulário cromático dentro do recorte proposto se organiza (metafunção textual) na ordem direta com eles, o Participante, na posição do Tema que, por isso, é tópico, não marcado e apresenta o Dado na estrutura da informação visto que o leitor sabe que o pronome se refere aos ratos. Por consequência, o Rema apresenta o Novo, exatamente o que os ratos comem. O processo identificado (metafunção ideacional) é o material porque os ratos *fazem* algo, eles comem. O verbo no presente do indicativo ajuda a criar a imagem de um hábito porque eles *sempre* comem isso e, como existe um Ator (eles/ratos) e a Meta (carne humana), o processo é transitivo. Sendo assim, a oração é material transitiva transformativa porque a carne humana existe e é transformada; ela se torna comida para os ratos. A metafunção interpessoal se realiza, na oração com vocabulário cromático, no

modo oracional declarativo/proposição que funciona como resposta para o modo oracional interrogativo que o precede.

4) “Lembram que falei na quadra de tênis com **sangue**? Pois o **sangue** era meu, o **escarlata**, os **coágulos** eram meus.” (LISPECTOR, 2016, p. 607, grifos meus).

Antes deste enunciado, o texto apresenta outros dois com palavras que são analisadas nesta pesquisa em outros contos. Por essa razão, esses enunciados são apenas transcritos abaixo com indicação de onde se podem ler as análises:

- “[*Quero esquecer Brasília mas ela não deixa.*] Que **ferida** seca.” (LISPECTOR, 2016, p.605, grifo meu.) – sobre a palavra ferida e sua iconicidade para a cor vermelha, se fala em *A bela e a fera ou A ferida grande demais*, ver subitem 2, item 3.6.3.1, p. 277. Acha-se razoável afirmar que o adjetivo seca não confere nenhum sentido novo ao vocábulo ferida, pois ele não evoca nenhuma cor, ao contrário de aberta, por exemplo, que é o caso de *A bela e a fera ou A ferida grande demais*;
- “Beijo-te. Assim como flor. **Boca a boca**.” (LISPECTOR, 2016, p. 605, grifo meu) – sobre boca ver subitem 2 de *Onde estivestes de noite*, item 3.2.4.4, p. 182.

O período selecionado faz referência a uma quadra de tênis. Em determinado momento do conto, a narradora coloca em destaque um parágrafo curto com a seguinte oração: “Paro um instante para dizer que Brasília é uma quadra de tênis.” (LISPECTOR, 2016, p. 596). Mais adiante ela retoma essa ideia: “Eu disse ou não disse que Brasília é uma quadra de tênis? Pois Brasília é **sangue** numa quadra de tênis. E eu? onde estou? eu? pobre de mim, com o lençol manchado de **escarlata**.” (LISPECTOR, 2016, p. 601, grifos meus). E, enfim, ela revela: “Lembram que falei na quadra de tênis com **sangue**? Pois o **sangue** era meu, o **escarlata**, os **coágulos** eram meus.” (LISPECTOR, 2016, p. 607, grifos meus).

O que a imagem da quadra de tênis objetiva evocar? Longas disputas em um lugar de linhas definidas e geometricamente equilibradas – como é Brasília, arquitetonicamente? É fisicamente extenuante viver em Brasília? Pode-se levantar uma série de hipóteses, mas neste estudo o que interessa é o campo semântico criado no período através do trio sangue – escarlata – coágulos que traz o vermelho para o conto.

Neste caso sabe-se que o vermelho do sangue é escarlata, o tom é definido. A palavra escarlata provém de escarlata que, de acordo com o *Dicionário etimológico Cunha*, é um substantivo feminino que se origina de “tecido de seda brocado de ouro” e data do século XIII, cuja origem é o latim. Já escarlata surge no século XIX e é de origem francesa. A

acepção ligada ao tecido permanece atrelada à palavra, pois o verbete no *Aulete digital*⁷⁷ para o substantivo masculino é: “1. Cor vermelha muito viva; 2. Certo tecido de lã ou seda dessa cor; 3. Substância muito vermelha, us. para pigmentos para pintura e tinturaria.” E como adjetivo, “1. Que é de cor vermelha muito viva”.

Sobre sangue e sua associação com vermelho indica-se ver os subitens 1 e 3 do conto *O corpo*, item 3.7.2, p. 306. Aqui neste subitem 4 de *Brasília*, portanto, centraliza-se a busca em coágulo, nova palavra que corporifica a cor vermelha no vocabulário cromático analógico desta tese. Há iconicidade lexical porque existe no substantivo potencial para ativar imagens tanto de um líquido coagulado qualquer – pois qualquer líquido pode coagular – mas parece razoável supor que o leitor logo pense num coágulo de sangue porque é disso que se fala. E, por associação, surge a cor vermelha. De acordo com o *Aulete digital*⁷⁸, a segunda acepção é a que se relaciona diretamente ao sangue enquanto a primeira trata do processo de coagulação de líquidos de modo geral: “1. Parte coalhada ou coagulada de um líquido; massa sólida ou semissólida resultante de processo de coagulação; COALHADURA; COALHO; 2. Porção de sangue ou linfa solidificadas por coagulação”.

Ao se analisar o primeiro período com vocabulário cromático, nota-se que se inicia pelo modo oracional interrogativo (metafunção interpessoal) que demanda do leitor uma resposta positiva ou negativa. Todavia, a narradora não espera a resposta, parte da suposição de que o leitor se lembra que ela já falou de quadras de tênis e, então, ela mesma diz que lá (na quadra de tênis) estava seu sangue escarlate e coagulado. O Participante está oculto, mas pelo contexto se compreende que são os leitores, vocês. É uma pergunta direta a partir do verbo lembrar: lembram? Por ser uma experiência da consciência, tem-se uma oração mental (metafunção ideacional) que projeta uma oração verbal: falei na quadra de tênis com sangue. Essa oração verbal, esse fato, é o Fenômeno da oração mental. Esse questionamento é que leva o leitor para a segunda oração, a resposta que a própria narradora dá, através de um período que se inicia por um Tema textual expresso através da conjunção pois que reforça a ideia de uma explicação, como se esta explicação estivesse faltando nas menções anteriores da quadra de tênis: a de que o sangue é dela.

As três vezes que Brasília é entendida como uma quadra de tênis estão distantes umas das outras no texto como um todo. A primeira menção forma sozinha um parágrafo e a narradora avisa que interrompe seu texto para fazer a comparação: “Paro um instante para

⁷⁷ Acesso: 04/01/2019

⁷⁸ Acesso: 14/09/2019.

dizer que Brasília é uma quadra de tênis.” (LISPECTOR, 2016, p. 596); a segunda pertence a um parágrafo de maneira estranha. Diz-se isso porque o parágrafo parece incoerente, já que os assuntos abordados não conversam entre si e, finalmente, na terceira vez há, enfim, a revelação que o sangue é o da narradora – trata-se do enunciado deste subitem 4. O enunciado deste subitem 4, assim como a primeira oração que faz a comparação entre Brasília e a quadra de tênis, forma um parágrafo isolado no conto (iconicidade diagramática), o que deixa claro que há importância nessa informação: de que Brasília é uma quadra de tênis na qual está o sangue coagulado e escarlate da narradora.

Nas duas orações do período deste subitem 4, os Temas trazem o Dado na estrutura da informação e a narradora fornece as novas informações no Rema, o que faz sentido porque esse parágrafo é uma retomada de assunto, como já exposto. Ao falar que o sangue era seu e da coloração e aparência dele (escarlate e coagulado), a narradora o faz através de processos relacionais identificativos (metafunção ideacional).

5) “Mas fiz radiografia dos **pulmões** [*e disse para o médico:*] meus **pulmões** devem estar **pretos de fumaça**.” (LISPECTOR, 2016, p. 615).

Três enunciados com vocabulário cromático dentro do recorte proposto aparecem no texto antes do período selecionado para este subitem 5. Como os itens linguísticos e cromáticos são analisados na tese em outros contos, abaixo faz-se apenas o registro:

- “Parece um **mulatinho**.” (LISPECTOR, 2016, p. 609, grifo meu) – aqui Clarice Lispector fala do seu cachorro. O diminutivo da palavra mulato não dá novo sentido ao marrom. A palavra, para nomear tom de pele, é analisada no subitem 6 de *Trecho*, item 3.2.2.4, p. 144;
- “[...] os meninos abrindo as **boquinhas** redondas e entoando um *Te Deum* todo inocente.” (LISPECTOR, 2016, p. 613, grifo meu) – mesmo caso de mulatinho, não se considera que o diminutivo da palavra boca adicione novo sentido. Sobre boca ver subitem 2 de *Onde estivestes de noite*, item 3.2.4.4, p. 182;
- “O *blue* me estraçalha mansamente o **coração** que no entanto é tão quente como o próprio *blue*.” (LISPECTOR, 2016, p. 614, grifos meus) – sobre coração ver subitem 2 de *Começos de uma fortuna*, item 3.5.1.3, p. 244).

No enunciado deste subitem 5, a narradora conta que fez radiografia dos pulmões. O *Aulete digital*⁷⁹ explica, em sua primeira acepção para pulmão, que se trata de “cada um dos dois órgãos do sistema respiratório dos vertebrados terrestres, no ser humano localizados no tórax, e responsáveis pelas trocas gasosas, fornecendo oxigênio para o corpo e eliminando gás carbônico.” Pode-se dizer que é icônica porque ao lê-la o leitor visualiza o órgão e também o tom de vermelho característico dos órgãos humanos que, obviamente, varia de pessoa para pessoa e de órgão para órgão, mas que, ainda assim, é vermelho. Aqui, porém, sabe-se que esses pulmões podem ter uma outra cor por serem pretos de fumaça (o que não se confirma, pois logo em seguida há a revelação de que o médico diz que os pulmões estão “clarinhos”).

É razoável supor que a narradora seja fumante e pulmões de fumantes costumam mudar de cor e ficarem escuros, o que explica a expectativa dela e, daí, pretos de fumaça. É exatamente essa colocação que interessa porque, ao se examinar o período por completo, tem-se primeiro o vocábulo pulmões que, em razão de sua iconicidade, evoca a cor “original” do órgão, o vermelho. E, em um segundo momento, o mesmo vocábulo recebendo a cor pretos de fumaça. A colocação é icônica (iconicidade lexical) porque imediatamente a combinação preto + fumaça evoca um tom de preto.

Na primeira oração do período, a que traz pulmões, o Tema é textual porque ela se inicia pela conjunção mas e isso indica que há uma ligação com o que é dito anteriormente. No parágrafo ao qual a oração com vocabulário cromático pertence, a narradora conta que passaram água oxigenada no chão de Brasília para desinfetar e afirma: “Mas eu sou, graças a Deus, bem infectada. Mas fiz radiografia dos pulmões e disse para o médico: meus pulmões devem estar **pretos de fumaça**.” (LISPECTOR, 2016, p. 615, grifos meus). Ainda que se orgulhe de ser infectada, a narradora se submeteu a radiografia para ver o estado dos pulmões, o que explica a conjunção adversativa. Há uma repetição dessa conjunção, aliás e, a partir da TIV, sabe-se que essa não é uma escolha lexical aleatória. Uma hipótese que se levanta é a de que a narradora se entende contraditória e, ao repetir a conjunção, ela chama atenção para o fato. Se orgulha de ser infectada (pode-se entender, fumante), porém procura o médico para saber como estão os pulmões, ou seja, se preocupa com os efeitos que o fumo causa. O Tema textual apresenta o Dado na estrutura da informação e, por isso, o Rema – fiz radiografia dos pulmões – apresenta o Novo, o que ela fez para desmentir o agradecimento por ser infectada.

O Participante fica subentendido e, a partir da metafunção ideacional, identifica-se um processo material: ela *faz* algo, uma radiografia. O verbo fazer aqui com o sentido de realizar,

⁷⁹ Acesso: 14/09/2019.

submeter-se. Ainda assim há uma ação e, por isso, oração material intransitiva transformativa. A narradora existe previamente e se submete a uma radiografia, apenas um Participante sendo transformado a partir de algo que faz a si mesmo; dos pulmões, portanto, funciona como circunstância de localização.

As duas orações analisadas neste subitem 5 são proposições e mantêm o padrão do modo oracional declarativo (metafunção interpessoal). A segunda, meus pulmões devem estar pretos de fumaça, porém, apresenta uma modalização através da expressão devem estar que indica uma probabilidade que, afinal, não se realiza. Essa oração aparece depois de dois pontos (iconicidade diagramática) e a pontuação ajuda a dar importância a informação. A narradora orgulha-se de ser infectada, mas busca o exame dos pulmões, todavia vai até esse exame esperando o pior: os pulmões pretos de fumaça. A cor evocada pela colocação, pretos de fumaça, é, obviamente, o preto, mas, em função da palavra fumaça, que é icônica, facilmente faz-se a analogia entre fumaça e cigarro e pode-se imaginar um tom de preto diferente do que é associado a cabelos, por exemplo ou a pele das pessoas. Isto porque fumaça possui como primeira acepção, de acordo com o *Aulete digital*⁸⁰, “grande massa de vapor acinzentado que sobe de coisa queimada” e, por isso, é possível afirmar que se trata de um preto em um tom acinzentado.

Esta segunda oração se organiza (metafunção textual) na ordem direta com o Participante na posição do Tema. Por isso, Tema tópico não marcado que apresenta o Dado na estrutura da informação porque o leitor já sabe que a narradora foi examinar os pulmões. A novidade está no Rema, que apresenta a probabilidade do órgão estar com problemas. O processo identificado (metafunção ideacional) é o relacional e há a presença da modalização (já observado) para indicar a probabilidade, mas ainda assim há uma oração relacional intensiva atributiva.

Antes do conto acabar ainda surge uma oração com vocabulário dentro dos critérios desta pesquisa que é “mas a ignorância é outra: ouvi dizer que nesse país ou os rapazes **pretos** ganham ou morrem.” (LISPECTOR, 2016, p. 615, grifos meus). A narradora refere-se a jogadores de futebol de um país africano que são ameaçados de morte caso percam os jogos da Copa do Mundo. Sobre o vocábulo preto para definir cor de pele, ver subitem 7 de *Onde estivestes de noite*, item 3.2.4.4, p. 182.

⁸⁰ Acesso: 14/09/2019.

3.2.2.2 *Ele me bebeu* (livro: *A via crucis do corpo*)

Resumo do conto: *Ele me bebeu* narra a história de Aurélia Nascimento, uma loura que depende de Serjoca, seu maquiador, para se apresentar ao mundo sempre mais bela do que já é. Uma noite ela e o maquiador conhecem Affonso Carvalho, um industrial que desperta o interesse de ambos. Serjoca acaba por ganhar a disputa porque consegue, com sua maquiagem, “apagar” Aurélia.

Três enunciados com vocabulário cromático dentro do recorte proposto são analisados na ordem em que aparecem no conto:

1) “Era **loura**,” [*usava peruca e cílios postiços.*]” (LISPECTOR, 2016, p. 556, grifo meu).

O narrador desta história é onisciente e a começa afirmando: “É. Aconteceu mesmo.” (LISPECTOR, 2016, p. 556). Neste ponto há uma mudança de linha (mas *não* de parágrafo) e o texto continua: “Serjoca era maquilador de mulheres. Mas não queria nada com mulheres. Queria homens.” (LISPECTOR, 2016, p. 556). Um dos protagonistas do conto, o maquiador, é apresentado, mas o que se destaca graficamente (iconicidade diagramática) aqui é a afirmação da autora a respeito da veracidade da história que está prestes a ser contada. Há uso de recurso semelhante no conto *Onde estivestes de noite* (analisado no item 3.2.4.4, p. 182) quando, ao final, se lê: “tudo que escrevi é verdade e existe.” (LISPECTOR, 2016, p. 493). Não se verifica nenhuma ligação entre os dois contos, todavia se faz o registro atentando para o fato de as duas narrativas terem um tom fantástico quanto a acontecimentos que não são “possíveis” no mundo real, mas que a escrita de Clarice Lispector torna “possíveis” no mundo ficcional. Essas afirmativas estão graficamente posicionadas (não por acaso, como preconiza a TIV) ao fim (*Onde estiveste de noite*) e no início (*Ele me bebeu*); nos pontos da leitura onde, em geral, as pessoas estão mais atentas.

Louro é um ícone para amarelo, “uma das faixas coloridas do espectro solar, o amarelo é também cor fundamental ou primitiva.” (PEDROSA, 1989, p. 110). Simbolicamente é uma cor bastante contraditória, ainda que evoque o ouro e o sol, a riqueza e o calor, também é a cor, como informa Pastoureau (1997, p. 20), da doença, da loucura, da mentira, da traição, do declínio e da melancolia. O louro, o cabelo, é o “amarelo bom” como diz Heller (2016, p. 87) que explica que

o amarelo vira ouro, quando se pensa no que é belo, valioso. (...) Também os cabelos loiros, no lirismo, se tornam dourados. E porque em geral, em nossa

simbologia, o amarelo é tão negativo, foi inventado um termo para o cabelo amarelo quando ele é especialmente bonito: loiro.

Sendo assim, é possível afirmar que o louro evoca a beleza, (iconicidade lexical). Não se sabe no início do conto, porém, se Aurélia é uma loura natural. Ela usa peruca, o que indica a possibilidade de não o ser.

“Aurélia era bonita e, maquilada, ficava deslumbrante.” (LISPECTOR, 2016, p. 556), conta o narrador e tem-se, portanto, uma protagonista que potencializa sua beleza com maquiagem e, por isso, “todas as vezes que Aurélia queria ficar linda ligava para Serjoca.” (LISPECTOR, 2016, p. 556). Em suma, logo nos três primeiros parágrafos iniciais o leitor é informado que, mesmo que seja bela por natureza, Aurélia escolhe ser deslumbrante e precisa dos serviços de maquiador de Serjoca para atingir esse estado. Há, portanto, mais do que uma relação de amizade entre ambos – a relação é de dependência por parte de Aurélia.

O verbo usado é o ser, que está no pretérito imperfeito do indicativo (era), indicando continuidade relativa à aparência da personagem. E, assim, identifica-se um processo relacional: Aurélia é representada no mundo, entre outras coisas, como loura. De acordo com a metafunção ideacional, portanto, se tem uma oração relacional intensiva em razão da presença do verbo ser e atributiva porque ser loura é um atributo da personagem. Já que no que diz respeito à organização da mensagem (metafunção textual) identifica-se um Tema em elipse que é recuperável no contexto da história: o Participante é Aurélia, pois o parágrafo a apresenta ao leitor e aborda sua relação com Serjoca. Sendo assim, o Tema coincide com o Dado e o Rema com o Novo na estrutura da informação, porque o leitor agora sabe que a personagem é loura. É o narrador quem conta tudo e, de acordo com a metafunção interpessoal, o modo oracional é declarativo (é uma proposição).

2) “Sua **boca** era um botão de **vermelha** rosa. E os dentes grandes, **brancos**.” (LISPECTOR, 2016, p. 556, grifos meus).

O narrador segue falando da relação entre os protagonistas e volta a se concentrar em Aurélia ao revelar que, além de ser vestir bem, ela tinha uma tendência ao artificial. Adepta da maquiagem, da peruca e de cílios postiços, Aurélia também usa lentes de contato e seios falsos porque tem pouco busto. Mas “sua **boca** era um botão de vermelha rosa. E os dentes grandes, **brancos**.” (LISPECTOR, 2016, p. 556 grifos meus). E com esses traços naturais de Aurélia, o narrador encerra o parágrafo (iconicidade diagramática). Depois de tanto mostrar

ao leitor o quão artificial a aparência dela podia ser, revela sua boca e dentes bonitos e naturais.

Com relação à boca chama atenção a colocação do adjetivo vermelho: botão de vermelha rosa. A ordem mais usual para a língua portuguesa seria botão de rosa vermelha. Explica Martins (2012, p. 206, grifos da autora),

de modo geral, coloca-se antes do substantivo o adjetivo que exprime valor apreciativo (*uma bela ideia, uma comovedora dedicação*) e coloca-se depois o adjetivo que enuncia particularidade que caracteriza o objeto, definindo-o, distinguindo-o de outros, classificando-o (*homens ignorantes, fama internacional, tecidos finos, música clássica.*). Mas nada se pode estabelecer de preciso, pois a colocação depende da preferência do falante, da natureza do discurso, da constituição fônica do substantivo e do adjetivo, do seu emprego em sentido literal ou figurado etc.

Refletindo a partir da citação acima, sabendo que *Ele me bebeu* é um conto ficcional e este é um gênero que permite criatividade por parte da autora, a escolha de Clarice Lispector ao posicionar vermelha antes de rosa parece indicar apreciação. Pode-se levantar a hipótese de que esta foi a expressão da modalidade escolhida por ela e, ao mesmo tempo, se identifica também a manifestação da iconicidade diagramática nesta escolha, visto o posicionamento gráfico causar uma estranheza ao leitor nativo da língua portuguesa. A partir dessa escolha, a escritora faz com que se entenda o quão belos são os lábios de Aurélia na sua coloração natural: eles são vermelhos como um botão de rosa, como uma flor que acabou de nascer. Mesmo assim, a personagem prefere os artifícios da maquiagem.

O vermelho é a cor do sangue, da vida, das paixões e como observa Heller (2013, p. 55),

a ação psicológica e simbólica do sangue faz do vermelho a cor dominante de todas as atitudes positivas em relação à vida. O vermelho, como a mais forte das cores, é a cor da força, da vida; há um provérbio que é curto e grosso: “*Heut rot, morgen tot*” (vermelho hoje, morto amanhã). E o antigo termo *blujung* (ao pé da letra “jovem como sangue”, na flor da idade) é sempre moderno.

Todos esses conceitos podem ser associados à personagem, visto ser Aurélia uma mulher bela, gostar de cuidar de si mesma e de se divertir. Há também a questão da metáfora (a boca *era* um botão de vermelha rosa) que ajuda a imaginar que ela é jovem porque é um botão, a flor não desabrochou e reforça a ideia de beleza porque a flor rosa, além de um ícone desse conceito, é, de acordo com Gheerbrant e Chevalier (2017, p. 788) “famosa por sua beleza, sua forma e seu perfume (...)”. Como se trata da descrição da personagem, a partir da metafunção ideacional, se reconhece uma oração relacional intensiva que é identificativa. Trata-se de uma afirmação e, assim, o padrão dominante dos contos de Clarice Lispector

analisados se faz, aqui, também presente no que diz respeito à metafunção interpessoal: modo oracional declarativo/proposição. Sobre a modalidade que, neste caso, é modalização, já se falou neste subitem: a escolha do posicionamento do adjetivo vermelho.

De acordo com a metafunção textual, a mensagem é organizada de maneira direta e, por isso, tem-se Tema não marcado e tópico (sua boca – Participante) que coincide com o Novo e, por isso, o Rema traz o Dado, a comparação que ajuda a visualizar a aparência da boca da personagem. Na verdade, os lábios. As duas palavras são consideradas equivalentes na pesquisa, pois a percepção dessa equivalência semântica é construída ao longo da leitura dos contos porque a autora usa os dois vocábulos para se referir à cavidade do rosto. Lábio, porém, é merônimo de boca como se pode ver através dos verbetes do *Dicio*⁸¹: em boca, lê-se: “[Por Extensão] Parte externa dessa cavidade composta pelos lábios.” E em lábio, lê-se: “Parte externa do contorno da boca; beijo.”

O enunciado deste subitem é composto de duas frases. A segunda é: “E os dentes grandes, **brancos**.” (LISPECTOR, 2016, p. 556, grifo meu). Essa oração também descreve Aurélia e, mais uma vez, se percebe que Clarice Lispector se vale da pontuação (iconicidade diagramática) para impor um ritmo de leitura que chama a atenção para as duas informações, dando a ambas a mesma importância. A autora poderia, por exemplo, unir as frases sem o uso do ponto final, o conectivo e que inicia a oração que fala dos dentes da personagem faria a ligação sem prejuízo de compreensão.

A cor dos dentes que, aliás, vem depois da vírgula – ou seja, mais uma vez a pontuação ajudando a chamar atenção para a informação, outra iconicidade diagramática – serve para reforçar a beleza natural de Aurélia, pois, como afirma Heller (2012, p. 158) “o branco é uma cor absoluta. Quanto mais puro o branco, mais perfeito ele é. Qualquer acréscimo só virá reduzir a perfeição.” Há também o fato deles serem grandes, existe uma ligação simbólica novamente com juventude, porque “perder os dentes é perder força agressiva, juventude, defesa. [...] a mandíbula sadia e bem guarnecida atesta a força viril e confiante em si mesma.” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2017, p. 330). Sendo assim, as escolhas lexicais de Clarice Lispector formam uma trilha (índices) para se formar a imagem jovem e naturalmente bela de Aurélia.

⁸¹ Acesso: 24/12/2019.

3) “[A impressão era a de que ele apagava os seus traços: vazia, uma cara só de carne.] **Carne morena.**” (LISPECTOR, 2016, p. 558, grifos meus).

A história prossegue com Serjoca e Aurélia conhecendo, por acaso, o industrial de metalurgia Affonso Carvalho. Affonso oferece uma carona aos dois por ter achado Aurélia bonita e, mais adiante, a carona se transforma em jantar na casa do empresário. Em determinado momento da noite, Serjoca se descobre interessado em conquistar Affonso. O trio marca novo encontro e, antes desse segundo jantar, Aurélia pede que Serjoca a maquie. O problema é que, enquanto ele faz isso, ela nota que o rapaz está lhe tirando o rosto.

Neste ponto da história surge a frase selecionada para este subitem e que junto com a precedente, forma um parágrafo (iconicidade diagramática): “A impressão era a de que ele apagava os seus traços: vazia, uma cara só de carne. **Carne morena.**” (LISPECTOR, 2016, p. 558, grifos meus). Esse recurso de paragrafação, aliás recorrente nos contos de Clarice Lispector, serve para destacar a importância da informação que, neste caso, trata-se do clímax do conto. Serjoca conseguirá superar Aurélia na conquista de Affonso.

Carne é um ícone para cor vermelha e, neste caso, significa a parte vermelha dos músculos de Aurélia. Serjoca deveria, como de costume, torná-la deslumbrante, mas ao invés disso: “a impressão era a de que ele apagava os seus traços [...]” (LISPECTOR, 2016, p. 558). Aurélia tem a sensação que Serjoca altera o seu rosto enquanto a maquia, esta é a percepção dela a respeito da realidade e, assim, há a projeção da oração material ele apagava seus traços, com o verbo apagar também no pretérito imperfeito do indicativo que auxilia na ideia de continuidade da ação, ainda que localizada no passado. O resultado, para Aurélia, é que ela se torna vazia, uma cara só de carne. Mas não qualquer carne, carne morena.

É na colocação carne morena que reside o interesse deste estudo. Clarice Lispector a cria e dá ao vocábulo carne, até aqui associado à cor vermelha, uma nova cor: moreno que, para esta pesquisa, é um tom de castanho. Há por parte do leitor a compreensão de que Aurélia, neste momento, se torna real para ela mesma. Pode-se levantar a hipótese, considerando o fato dela usar peruca e de ser apegada a artificialidades estéticas, de que a personagem, na verdade, possui cabelos escuros (castanhos ou pretos) porque, de modo geral, pessoas de pele morena nascem com cabelos escuros e não louros. A partir da simbologia ligada aos cabelos louros (ver subitem 1 desta análise, p. 133), se entende que, até então, ser loura era uma escolha de Aurélia para atingir seu propósito de ser deslumbrante. Ao transformá-la em carne morena, Serjoca a torna uma mulher comum; ao se pensar em comum como sentido de moreno (ver subitem 2 de *Brasília*, item 3.2.2.1, p. 123).

Quanto ao resultado da maquiagem de Serjoca em Aurélia, o leitor o descobre no início do parágrafo seguinte quando Lispector (2016, p. 558) escreve,

sentiu mal-estar. Pediu licença e foi ao banheiro para se olhar ao espelho. Era isso mesmo que ela imaginara: Serjoca tinha anulado o seu rosto. Mesmo os ossos – e tinha uma ossatura espetacular – mesmo os ossos tinham desaparecido. Ele está me bebendo, pensou, ele vai me destruir. E é por causa do Affonso.

Mais uma vez verifica-se a dependência de Aurélia: ela de fato acredita só ser bonita por causa da maquiagem de Serjoca e quando ele não faz o trabalho como de costume, ela perde toda sua autoconfiança. No conto, o resultado se manifesta no interesse de Affonso se voltar para Serjoca. Quando surge um novo convite para uma noitada, Aurélia dá a desculpa de não poder ir por estar cansada. “Era mentira: não ia porque não tinha cara para mostrar.” (LISPECTOR, 2016, p. 559). Mas o último parágrafo revela que “no espelho viu enfim um rosto humano, triste, delicado. Ela era Aurélia Nascimento. Acabara de nascer. Nascimento”. (LISPECTOR, 2016, p. 559). Aurélia perde o empresário, mas Serjoca a liberta e ela se torna ela mesma.

3.2.2.3 *História interrompida* (livro: *Primeiras histórias*)

Resumo do conto: *História interrompida* é exatamente o que o título entrega: uma história de amor que é interrompida. Neste caso, pelo suicídio do rapaz. O conto trata das lembranças da protagonista a respeito desse relacionamento de final brusco.

Quatro enunciados com vocabulário cromático dentro do recorte proposto são analisados na ordem em que aparecem no conto:

1) “E por isso, dizia, alisando os cabelos **negros** como quem alisa o pelo macio e quente de um gatinho [...]” (LISPECTOR, 2016, p. 82, grifos meus).

No início de *História Interrompida* o leitor ainda não sabe *como* ela foi interrompida, mas é logo avisado que o principal personagem masculino, W., não era uma pessoa feliz,

Ele era triste e alto. Jamais falava comigo que não desse a entender que seu maior defeito consistia na sua tendência para a destruição. E por isso, dizia, alisando os cabelos **negros** como quem alisa o pelo macio e quente de um gatinho, por isso é que sua vida se resumia num monte de cacos: uns brilhantes, outros baços, uns alegres, outros como um “pedaço de hora perdida”, sem significação, uns vermelhos e completos, outros brancos, mas já despedaçados. (LISPECTOR, 2019, p. 82, grifo meu).

A partir da TIV, pode-se afirmar que o posicionamento do pronome Ele no início do parágrafo e o substantivo despedaçados no final é algo proposital (iconicidade diagramática). Esse detalhe gráfico contribui, quando percebido, para a leitura do parágrafo inteiro e fica mais explícito o desconforto do protagonista com sua própria vida: ele despedaçado é uma associação possível, porque os cacos despedaçados formam a vida de W. Aqui neste início não se sabe de quem a narradora fala, mas ela vai criando esse caminho para que o leitor entenda que homem era W. e como ele chega ao suicídio (ainda que não seja revelado o motivo).

Os cabelos de W. são negros e, nesta pesquisa, sabe-se que quando se trata do tom de pele, no universo dos contos *clariceanos*, negro e preto são palavras equivalentes. Pode-se supor que o mesmo acontece com a cor de cabelos e, assim, o cabelo do personagem é preto. Afirma-se isso pensando-se na cor-pigmento e no que a palavra evoca por sua iconicidade, fios capilares muito escuros. Como o uso é denotativo, não se considera necessário buscar simbologias, trata-se apenas da descrição.

“E por isso, dizia, alisando os cabelos **negros** como quem alisa o pelo macio e quente de um gatinho [...]” (LISPECTOR, 2016, p. 82, grifo meu), o enunciado que interessa a este estudo traz na posição do Tema uma conjunção – e – que faz com que o Tema seja classificado como textual e, portanto, marcado. O Participante é subentendido (ele) e o primeiro verbo, dizer, está no pretérito imperfeito do indicativo que indica uma ação passada que não tem um fim determinado. O outro verbo, alisar, surge no gerúndio e o Participante é o mesmo para ambos. Azeredo (2012, p. 344) explica que “são comuns ao particípio e ao gerúndio certas funções adverbiais e predicativas”; aqui pode-se pensar que o gerúndio funciona como advérbio já que é o modo como W. se comporta ao falar. A comparação seguinte, que é a de que ao alisar o cabelo parece que ele alisa o pelo macio e quente de um gatinho, também atua como modalização (modo oracional declarativo/proposição a partir da metafunção interpessoal), pois é bastante visual e traz uma imagem de suavidade para o cabelo, além da lentidão gestual do rapaz. O verbo dizer faz com que se identifique uma oração verbal a partir da metafunção ideacional e a oração com verbo no gerúndio funciona como uma circunstância de modo.

Mais adiante no conto, a narradora relembra que “Ele era **moreno** e triste.” (LISPECTOR, 2016, p. 84, grifo meu). Trata-se do início de um novo parágrafo, todavia não há nada nesta oração que contribua para a pesquisa acerca do vocábulo moreno como tom de pele. De qualquer maneira, se fala disso mais detalhadamente em *A imitação da rosa* (ver subitem 1, item 3.4.2.1, p. 228) e em *Tentação* (ver subitem 4, item 3.2.4.5, p. 201).

A narradora confessa que gosta de W. e continua a pontuar as diferenças físicas entre os dois: “Eu, muito **branca** e alegre, ao seu lado.” (LISPECTOR, 2016, p. 84, grifo meu). Esta é uma oração que apresenta vocabulário cromático, neste caso o branco como tom de pele (sobre isso se fala mais detalhadamente em *Miss Algrave*, subitem 2, item 3.2.4.3, p. 171), ou seja, enquanto W. é moreno e tem cabelos negros, a narradora é bem mais clara de pele e, mais adiante, o leitor descobre que é loura.

O período seguinte traz detalhes que completam essa ideia cromática que ela vai construindo: ela/claro – ele/escuro. Diz a narradora: “Eu, numa roupa florida, cortando rosas, e ele de escuro, não, de **branco**, lendo um livro.” (LISPECTOR, 2016, p. 84, grifo meu). Ela troca propositalmente a cor da roupa dele em sua imaginação, com o branco entendido em uso metonímico, ele se veste dessa cor. O não indica que ela se corrige no pensamento, ou seja, nega sua própria memória que é a de pensar nele em cores escuras. Observa-se que W. é moreno (tom de castanho) e tem cabelos negros, a paleta de cores do personagem é, sem dúvida, escura. A narradora é loura e branca e classifica sua idade como “meus lindos e luminosos vinte e dois anos.” (LISPECTOR, 2016, p. 84) – a paleta dela é clara, luminosa. Os dois são opostos e a narradora-protagonista tem consciência disso, suas cores pessoais funcionam como índices para que o leitor, ao longo do conto, construa (obviamente também apoiado pelo título que já entrega o final infeliz da relação) a ideia de que os dois são incompatíveis.

2) “Dir-lhe-ia (com o vestido **azul** que me fazia muito mais **loura**), [*a voz suave e firme, fixando-o nos olhos:*]” (LISPECTOR, 2016, p. 85, grifos meus).

A narradora passa dois dias pensando e tem uma ideia. Prestes a contar ao leitor como colocará essa ideia em prática, Clarice Lispector inicia o parágrafo ao qual pertence a oração deste subitem 2 da seguinte maneira: “E eis como. Dir-lhe-ia (com o vestido **azul** que me fazia muito mais **loura**), a voz suave e firme, fixando-o nos olhos: – Tenho pensado muito a nosso respeito e resolvi que só nos resta...” (LISPECTOR, 2016, p. 85, grifos meus). O e eis como é a marca introdutória para o relato que Clarice Lispector opta por encerrar com um ponto final antes mesmo de passar propriamente para a narração da ideia. A autora poderia, ao invés de um ponto final, por exemplo, optar pelos dois pontos, porém, mais uma vez ela imprime o ritmo da leitura através da pontuação, fazendo uma pausa mais acentuada entre a introdução e o que se segue (iconicidade diagramática). Na oração com vocabulário cromático, que é a que interessa a este estudo, o Participante é entendido pelo contexto, trata-se da própria protagonista. Assim, com relação à organização da mensagem (metafunção

textual), se tem um Tema em elipse (eu) que traz o Dado na estrutura da informação. O Rema apresenta o Novo, as informações a respeito do vestido e sua importância na realização dos planos da moça.

Para colocar sua ideia em prática (o leitor ainda não sabe que ideia é essa) a narradora está ciente que também é preciso colocar W. em estado de choque, surpreendê-lo. Para isso, ela escolhe contar-lhe sobre a ideia usando um vestido azul e qual o motivo dessa escolha? O vestido a deixava muito mais loura. Não há um elogio explícito ao vestido, na verdade ele está implícito no fato de ressaltar a cor dos cabelos da moça e ser loura é algo que, subtende-se, ela gosta e até mais que isso, faz com que se sinta segura. É possível entender isso porque ela procura parecer *mais* loura do que de fato é.

O azul é usado de forma denotativa e ainda que não esteja, neste caso, dentro do recorte proposto por este estudo, é considerado nesta análise por sua combinação com o louro (amarelo) dos cabelos da protagonista. O azul, assim como o vermelho e o amarelo, é uma cor primária e a mais fria das cores. Pedrosa (1989, p. 114) afirma ser o azul “[...] a cor do infinito e dos mistérios da alma.” E, mais adiante, explica que o

o azul foi também a cor dos campos elísios, a superfície infinita onde surge a luz dourada que exprime a vontade dos deuses. A ação violenta do ouro sobre o azul – valores identificados como macho e fêmea – assume sempre o sentido simbólico de oposição e tensão de forças contrárias. (PEDROSA, 1989, p. 114).

Proposital ou não, essa escolha de cores de Clarice Lispector remete à simbologia do azul junto do ouro, algo que conversa com a história do conto pois a protagonista escolhe se vestir com a cor dos campos elísios (o paraíso da Mitologia Grega) para que seus cabelos que são da cor do ouro fiquem em evidência. Ainda sobre o que diz Pedrosa (1989) na citação acima, o ouro tem uma ação violenta sobre o azul, ou seja, tem uma força. Neste ponto da história já se entende que a narradora se julga capaz de “salvar” W. do estado no qual se encontra (depressão, tristeza – não é esclarecido). Sua ideia, afinal, é a de pedi-lo em casamento e, conseqüentemente, o resgatar de sua própria miséria pessoal.

O verbo dizer está no futuro de pretérito, tempo verbal que permite o uso da mesóclise. O futuro do pretérito, de acordo com Bechara (2006, p. 280), pode ser usado para exprimir “que um fato se dará, agora ou no futuro, dependendo de certa condição. [...] asseveração modesta em relação ao passado, admiração por um fato se ter realizado [...] e incerteza.” Neste caso, pode-se afirmar que a escolha do tempo se relaciona com a necessidade que a autora tem de exprimir a incerteza da personagem a respeito da concretização de seus planos (e, efetivamente, eles não chegam a se tornar realidade). O

processo identificado (metafunção ideacional) é o verbal e o pronome pessoal lhe indica o Receptor (o Dizente é a narradora). A Verbiagem aparecerá mais adiante (como uma espécie de oração projetada dos processos mentais): “– Tenho pensado muito a nosso respeito e resolvi que só nos resta...” (LISPECTOR, 2016, p.85) – a narradora não completa o pensamento.

E, por fim, a manutenção do padrão de modo oracional declarativo/proposição (metafunção interpessoal), visto ser uma narração.

3) “Precisava apenas conquistar um rosto menos **afogueado**.” (LISPECTOR, 2016, p. 84, grifo meu.)

Nesta oração selecionada para o subitem 3, a palavra que interessa do vocabulário cromático é o adjetivo afogueado. O *Aulete digital*⁸² apresenta uma primeira acepção que se encaixa nas buscas deste estudo: “1. Avermelhado como o fogo; RUBRO: *um céu afogueado no pôr do sol.*” Tem-se, portanto, um tom de vermelho que a pessoa obtém naturalmente, como corar. No caso da personagem-narradora ela o adquire porque, no dia em questão, se levantou “[...] com a disposição de uma mocinha no dia do seu casamento.” (LISPECTOR, 2016, p. 86). Na verdade, a protagonista pretende naquele dia fazer o pedido de casamento a W. e, para alcançar a serenidade e um rosto menos afogueado, ela resolve costurar. É a ansiedade pelo momento em que colocará seu plano em prática que faz com que o rosto dela fique avermelhado. O Processo identificado (metafunção ideacional) a partir do verbo precisar (conjugado no pretérito imperfeito) é o mental, visto que aqui a personagem deseja, necessita de calma. Assim, tem-se uma oração mental desiderativa que projeta uma outra oração: conquistar um rosto menos afogueado. Na oração projetada o verbo conquistar está no infinitivo e se trata de uma oração material criativa porque ela pretende fazer algo que será criado: o rosto menos afogueado.

Com a palavra afogueado, a autora ativa na mente do leitor a relação entre vermelho e fogo (relação que também aparece em *Tentação*, subitem 2, item 3.2.4.5, p. 201); trata-se do nível da iconicidade lexical da TIV. É essa combinação que provoca a associação entre palavra e a cor da paixão e do amor. Paixão e amor são temas da história e também conceitos simbolicamente ligados à cor vermelha e que já fazem parte do senso comum na cultura brasileira (e em várias outras culturas). Sobre essa relação, observa Heller (2013, p. 54): “do

⁸² Acesso: 15/02/2019.

amor ao ódio – o vermelho é a cor de todas as paixões, as boas e más. Por detrás do simbolismo está a experiência: o sangue se altera, sobe à cabeça e o rosto.”

No que diz respeito à organização da mensagem (metafunção textual) se observa um Participante que é entendido pelo contexto (eu – a narradora) e, dessa forma, se identifica um Tema em elipse que apresenta o Dado na estrutura da informação. Em consequência, o Rema traz o Novo.

Como a narradora continua a contar sua história, o padrão do modo oracional/proposição se mantém (metafunção interpessoal). A modalização está expressa no advérbio apenas que é um recurso linguístico que leva o leitor a entender que não se trata de uma conquista muito difícil, pois, apenas, a partir da primeira aceção do *Aulete digital*⁸³ significa “exclusivamente, só, somente”. O sentido de algo que será feito uma única vez é trazido pelo advérbio. Inclusive a oração que segue a deste subitem informa que a personagem se sentou para uma costura elaborada, ou seja, algo que demanda tempo. Isso ajuda a reforçar a ideia de que a diminuição do tom corado do rosto depende exclusivamente dela, da sua capacidade de se acalmar: “Precisava apenas conquistar um rosto menos afogueado. Sentei-me para uma longa costura.” (LISPECTOR, 2016, p. 86). Há também modalização em menos já que o que a personagem quer não é “[...] ficar fria: desejava viver o momento até esgotá-lo.” (LISPECTOR, 2016, p. 86), informação que ela fornece no início do parágrafo ao qual o enunciado deste subitem pertence. Ou seja, ela quer menos cor no rosto, mas não quer que essa cor suma completamente (e muito menos o sentimento que a provoca). A partir do SA se identifica uma Gradação (força) da vontade da protagonista.

4) “[*“[Oh, meu Deus, me perdoe, mas a culpa é do verão,] a culpa é de ele ser tão bonito e **moreno** e eu tão **loura!**”*”]. (LISPECTOR, 2016, p. 84, grifos meus).

A narradora vai, pouco a pouco, se acalmando enquanto imagina a presença de W. a seu lado: “[...] suas mãos sobre as minhas e uma ligeira tontura me atordoava. “[*“Oh, meu Deus, me perdoe, mas a culpa é do verão, a culpa é de ele ser tão bonito e **moreno** e eu tão **loura!**”*”]. (LISPECTOR, 2016, p. 84, grifos meus). O parágrafo que aborda o processo de tranquilização da moça é encerrado com o período deste subitem 4 entre parênteses (iconicidade diagramática) porque a narradora faz um comentário falando diretamente com Deus. E os parênteses, ensina Azeredo (2012, p. 525), possuem emprego específico, sendo um

⁸³ Acesso: 28/09/2019.

desses “[...] alternativa ao travessão, quando o enunciador insere no discurso um comentário, uma ressalva, uma ponderação.”

A protagonista acha que sua paixão, e a externalização desta na ruborização do seu rosto, é culpa tanto do verão quanto do fato dela e de W. serem cromaticamente opostos: ele é moreno (tom de castanho, uma cor escura) e ela é loura (amarelo, uma cor clara). Esta oração, ainda que não traga nenhuma informação nova a ser usada no vocabulário cromático elaborado ao final desta tese, ajuda na compreensão da importância das cores de cabelo e de pele no universo de Clarice Lispector. A narradora é luz, W. é escuridão. A dualidade é ressaltada todo o tempo e há, neste conto, um caminho indicial (TIV) traçado pela escritora que se relaciona às diferenças internas dos personagens que se tornam visíveis nas suas cores pessoais. A oração com vocabulário cromático – “[...] a culpa é de ele ser tão bonito e **moreno** e eu tão **loura!**”]. (LISPECTOR, 2016, p. 84, grifos meus) – se organiza na ordem direta (metafunção textual). O Participante, a culpa, ocupa a posição do Tema que é tópico e não marcado, apresentando o Novo na estrutura da informação. De quem é a culpa? A resposta está no Rema, é de ele ser tão bonito e **moreno** e eu tão **loura!**, que apresenta o Dado na estrutura da informação.

O verbo ser no infinitivo mostra que o Processo é o relacional (metafunção ideacional), pois são identificados dois pares de participantes: ele/bonito e eu/loura. Assim, se tem uma oração relacional identificativa. O padrão de declarações, dominante no *corpus*, continua (modo oracional declarativo/proposição) e a modalização é identificada na escolha do advérbio de quantidade para intensificar os adjetivos dos protagonistas: W. não é bonito e moreno, ele é *tão* bonito e moreno; a narradora não é loura, ela é *tão* loura. Há inclusive o ponto de exclamação (iconicidade diagramática) para, graficamente, tornar os adjetivos ainda mais intensos. Há, portanto, uma Gradação (força) a partir do SA.

É preciso também observar que a narradora usa as palavras moreno e louro como elogios. Ela não diz a respeito de W. que ele é triste e bonito, nas duas vezes que ela observa essas características a seu respeito, o moreno aparece junto. Ela nunca o desatreia da cor de pele/cabelos (cabelos, os quais, ela também elogia). Já o fato dela ser loura é visto também pela protagonista como algo especial e que merece ser enfatizado (ver subitem 2 desta análise). Sendo assim, também a partir do SA, se identifica uma Apreciação (reação).

3.2.2.4 Trecho (livro: *Primeiras histórias*)

Resumo do conto: Em um café lotado, Flora espera por Cristiano, o pai de sua filha. As horas passam e nada do rapaz aparecer, o que deixa a moça angustiada por estar em um local público, sozinha; sentindo-se ao mesmo tempo invisível e exposta. Entre descrições do local e dos ocupantes, o leitor acompanha as divagações da protagonista a respeito de si mesma e de sua vida.

Seis enunciados com vocabulário cromático dentro do recorte proposto são analisados na ordem em que aparecem no conto:

1) “[*Quando Nenê ia nascer*] [e] ela estava no hospital deitada, **branca e morta de medo**, [...]” (LISPECTOR, 2016, p. 94, grifos meus.).

Trecho é um conto que se organiza em torno da ansiedade de Flora, a protagonista, que espera Cristiano, o homem que ama e pai de sua filha, em uma cafeteria lotada. Há uma expectativa de Flora de que algo venha a acontecer, mas logo na primeira oração do conto, do primeiro parágrafo (iconicidade diagramática), o leitor é informado que as expectativas dela serão frustradas porque “realmente nada aconteceu naquela tarde cinzenta de abril.” (LISPECTOR, 2016, p. 93, grifo meu). A história, porém, mantém praticamente até o fim o suspense se Cristiano irá ou não comparecer ao encontro.

O primeiro enunciado a trazer um vocábulo cromático dentro do recorte proposto é: “Se ela não estivesse de preto poderia se imaginar num café africano, em Dakar ou Cairo, entre ventarolas e homens **morenos** discutindo negócios ilícitos, por exemplo.” (LISPECTOR, 2016, p. 94, grifo meu). Sobre moreno como tom de pele se fala em outras análises como, por exemplo, no subitem 4 de *Tentação*, item 3.2.4.5, p. 201. Segue-se, então, para o enunciado selecionado para este subitem 1.

O parágrafo ao qual a oração deste subitem 1 pertence, narra o hábito de Flora de intercalar pensamentos a respeito de seus piores temores com outros “(...) perfeitamente fúteis e despropositados.” (LISPECTOR, 2016, p. 94). Um desses pensamentos fúteis foi o que lhe ocorreu antes de sua filha, Nenê, nascer e envolve a cor branca. Neste estudo branco aparece como cor de pele (ver, por exemplo, a análise de *Miss Algrave*, subitem 2, item 3.2.4.3, p. 171) e nesta oração o que a palavra provoca na mente do leitor (iconicidade lexical), para além da associação com a cor da pele, é a lembrança da lexia complexa ficar branco de medo. De acordo com Riva (2009, p. 207), o significado é “estar com muito medo [orig.: alusão à palidez].” Ao enfrentar algo desconhecido – o parto da filha – Flora sente-se com medo e,

portanto, perde sua própria cor e, neste caso, fica branca de medo. Há a colocação do adjetivo morta no meio da expressão e, ao se refletir a respeito dessa escolha vocabular a partir do SA, é possível entender um fortalecimento do medo que Flora sentia antes do parto, ou seja, Gradação (força).

Como a narração é o tipo textual predominante, a partir da metafunção interpessoal mantêm-se o padrão do *corpus* do modo oracional declarativo/proposição.

A locução verbal estava deitada indica uma ação de Flora e isso, a partir da metafunção ideacional, é um processo material. Tem-se, portanto, uma oração material intransitiva transformativa com duas circunstâncias adicionando significado à oração: localização (no hospital) e modo (deitada). Ao se analisar a oração a partir da metafunção textual, nota-se que o Participante é ela; portanto a oração se organiza na ordem direta com o Tema tópico e não marcado apresentando o Dado (o leitor sabe que é sobre Flora que o narrador está falando); o Rema apresenta o Novo na estrutura da informação.

2) “Um garçom de **bigode louro** dirige-se a Flora [...]” (LISPECTOR, 2016, p. 95, grifos meus).

Depois das lembranças a respeito do nascimento de Nenê, a narrativa retorna para o momento presente do conto: o café no qual Flora espera Cristiano. Neste subitem 2 aparece o outro personagem da história, o garçom de bigode louro. Clarice Lispector não lhe dá um nome e, como costuma ser uma prática da autora, usa a cor do cabelo para identificá-lo (neste caso especificamente a cor do bigode). Sobre a associação louro/amarelo se fala em *Ele me bebeu* (ver item 3.2.2.2., subitem 1, p. 132) e, como se identifica uso denotativo, aqui faz-se apenas o registro da colocação, bigode louro, pois, assim, louro não se atrela apenas ao cabelo, mas também a pelos faciais masculinos.

Neste ponto o garçom é um garçom, mais adiante na narrativa ele será o garçom. O artigo indefinido passa a artigo definido e, assim, tem-se artigos funcionando como índices para marcar o ganho de importância do personagem ao longo da história. Nesta primeira oração ele ainda é *um*, mas cabe notar que não é *qualquer um*, ele chama atenção pelo bigode louro.

A mensagem se organiza na ordem direta (metafunção textual), o Tema tópico não marcado (Participante) coincide com o Novo na estrutura da informação e o Rema traz o Dado, que é o que o garçom *faz*: ele se dirige à Flora. O verbo dirigir-se, neste caso, possui o sentido de falar (com ela), comunicar-se e, assim, o processo é verbal. Como ele se dirige à Flora, realiza uma atividade (o garçom é o Dizente e Flora, o Receptor). A oração seguinte

funciona como circunstância de modo – segurando acrobaticamente uma bandeja com refresco escuro no copo suado. Como o garçom segura a bandeja, acrobaticamente, indica suas habilidades e adiciona uma apreciação por parte da narradora porque o leitor sabe que o café está lotado, portanto a movimentação do garçom demanda destreza. É uma Apreciação a partir do SA, pois é uma reação diante da *maneira* como ele segura a bandeja sem derrubar o refresco.

A metafunção interpessoal mantém o padrão de modo oracional declarativo/proposição.

3) “[*Não sabem quem é Nenê?*] Pois ela é **loura**, tem olhos **pretos** [*e*] [*Cristiano diz que não se surpreende ao ver sua carinha muito suja.*]” (LISPECTOR, 2016, p.97, grifos meus).

Antes de se chegar ao enunciado deste subitem, aparecem duas orações com a palavra Ruivo usada como nome próprio: “Com o **Ruivo** brincava de soldado que mata, [*com a vizinha debaixo era carroceiro, no colégio bancava a índia que tem muitos filhos, e ainda professora, dona de casa, vizinha má, mendiga, aleijada e quitandeira.*]” (LISPECTOR, 2016, p.96) e “Com o **Ruivo** brincava de soldado, obrigada pelas circunstâncias, porque precisava conquistar sua admiração.” (LISPECTOR, 2016, p.96). Ambas pertencem às lembranças de Flora a respeito de sua infância. Como não se identifica uma relevância do personagem Ruivo para a trama central e não há qualquer desenvolvimento relativo à cor de cabelo ruivo (trata-se do nome ou apelido do personagem), as orações são apenas mencionadas.

O enunciado deste subitem 3 surge quando Flora já está angustiada e pergunta: “Cristiano, onde está você? Eu sou pequena, meus senhores, no fundo eu sou do tamanho de Nenê. Não sabem quem é Nenê? Pois ela é **loura**, tem olhos **pretos** e Cristiano diz que não se surpreende ao ver sua carinha muito suja.” (LISPECTOR, 2016, p.97, grifos meus). Flora fala, em pensamento, com as pessoas a sua volta. Nenê já havia sido mencionada (ver subitem 1 desta análise), entretanto é neste parágrafo que Clarice Lispector, de fato, revela que Flora e Cristiano não são casados e têm uma filha.

Enquanto Flora e Cristiano possuem nomes próprios, os outros dois personagens do conto, o garçom e a bebê do casal, são identificados a partir de referências às suas características físicas. Os dois são louros, aliás. Isso é observado frequentemente pelo narrador que, em *Trecho*, escreve sob a influência dos pensamentos de Flora. A partir do SA há um Engajamento porque, vez por outra, a narrativa abre espaço para que a própria Flora funcione como narradora. Na oração com vocabulário cromático deste subitem, essa

influência – e licença para participação – ficam claras. O narrador lança a pergunta: “Não sabem quem é Nenê?” e dá a resposta; havendo, assim, uma intervenção autoral explícita da personagem principal: “Pois ela é **loura**, tem os olhos **pretos** e Cristiano diz que não se surpreende ao ver sua carinha muito suja.” (LISPECTOR, 2016, p. 97, grifos meus) – é a voz de Flora misturando-se a do narrador onisciente.

Essa oração começa com a conjunção explicativa pois (iconicidade diagramática) que reforça a ideia de que a resposta é evidente. Entretanto é importante ressaltar que Flora/narrador não responde “pois é minha filha” ou algo parecido; aliás essa informação é apreendida pelo leitor ao longo da história. Ela responde pois ela é loura, o que ressalta a importância que Flora dá a cor de cabelos (ela nota, por exemplo, o bigode louro do garçom, mas não partilha com o leitor mais nenhuma característica física do homem). Neste ponto é relevante se buscar a simbologia ligada ao louro e ressaltar que há uma nobreza nessa cor de cabelo, afinal “entre os antigos, deuses, deusas e heróis eram louros [...] essa cor loura simboliza *as forças psíquicas emanadas da divindade*.” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2017, p.560). Há um privilégio inerente ao louro e que, no caso aqui, pode ser vista como uma forma de Flora valorizar a sua bebê que, não se pode esquecer, é uma criança nascida fora do casamento. É sempre importante ter em mente também que os contos de Clarice Lispector foram escritos em meados do século XX, período socio histórico que era mais conservador que o século XXI sobre conceitos do que é uma família, por exemplo. E tais questões estão presentes no conto, visto que Flora sabe que é ignorada socialmente e experimenta isso, inclusive, naquele momento em que, sozinha em um café, espera o amante. Escreve Lispector (2016, p. 95),

[...] Meus senhores, ninguém me olha, ninguém nota que eu existo! [...] E se eu bebesse o refresco? Pelo menos aquela mulher que a olha como se ela não existisse ali, como se ela fosse uma mesinha vazia, verá que ela faz alguma coisa.

A oração com vocabulário cromático – ela é loura – se organiza na ordem direta (metafunção textual), mas o ela aqui é o elemento Dado na estrutura da informação porque o leitor já sabe que se fala de Nenê e, dessa maneira, Tema tópico não marcado coincide com o Dado (em consequência, o Rema coincide com o Novo na estrutura da informação). A partir da metafunção ideacional identifica-se um processo relacional, oração relacional intensiva atributiva porque ser loura é um atributo (Nenê faz parte desse grupo de pessoas, os louros). Na metafunção interpessoal observa-se o modo oracional declarativo/proposição.

A outra oração com vocabulário cromático traz a cor preta em uso denotativo, é a cor dos olhos da criança. Sendo assim, não se justifica buscar nenhum tipo de simbolismo para o

uso da cor, pois Flora apenas continua a descrever a filha. O Participante é recuperável pelo contexto – ela – e, assim, o Tema está em elipse (Dado) e o Rema/Novo (metafunção textual). A partir da metafunção ideacional a oração é relacional possessiva porque Nenê *tem* os olhos pretos, ou seja: Nenê/Ela (o Participante) é o Possuidor; tem os olhos pretos é o Possuído. É também uma declaração, uma proposição/modo oracional declarativo (metafunção interpessoal).

4) “Tem um lindo bigode **louro**.” (LISPECTOR, 2016, p.97, grifos meus).

A oração selecionada para este subitem 4 forma junto com outra curta oração, um parágrafo em destaque. “O garçom vem com o café. Tem um lindo bigode **louro**.” (LISPECTOR, 2016, p. 97, grifo meu.). Duas orações bem simples ao se considerar a construção sintática e que, aparentemente, não contribuem em nada para a história. Flora continua a esperar por Cristiano, bebeu um suco de café que não lhe fez bem e com o desejo de melhorar, aceita a sugestão do garçom de tomar uma xícara de café quente. Nesse momento, ele traz o café.

O recurso gráfico do isolamento de determinadas orações (iconicidade diagramática) é algo que este estudo nota como recorrente nos contos de Clarice Lispector. Parece possível afirmar que é uma maneira que autora encontra de fazer seu leitor ficar mais atento à mensagem do enunciado que escolhe colocar em destaque. Aqui as hipóteses que se levantam para o isolamento do período são a respeito da incapacidade de Flora de tomar boas decisões para si mesma e sua admiração por cabelos louros. No primeiro caso se deve ao fato dela ter aceitado beber um refresco de café que não pediu (o garçom traz sem o seu consentimento e ela toma assim mesmo), passar mal com a bebida e aceitar beber *mais* café (afinal, seja quente ou frio, na forma de suco, continua a ser a mesma bebida que lhe fez mal) só por sugestão do garçom, um homem que ela não conhece.

E sobre o bigode louro já se falou no subitem 2 desta análise, a diferença neste subitem 4 está na escolha do adjetivo lindo para qualificar o mesmo bigode do garçom. Essa adjetivação ajuda a compreender a trilha indicial que Clarice Lispector cria em seus contos para que o leitor acesse a simbologia de cabelos louros.

A partir da metafunção interpessoal se continua a identificar o padrão declarativo (modo oracional declarativo/proposição) e a modalização é expressa pela escolha da palavra lindo que confirma a Apreciação (SA) de Flora por esse aspecto do rapaz. Sua reação confere à mensagem uma polaridade positiva porque lindo é uma palavra icônica (iconicidade lexical), ao lê-la o leitor já imagina que o bigode do jovem é elegante, bonito e, em

consequência, lhe confere boa aparência. Não é a primeira vez que Flora exprime um elogio para o garçom, anteriormente ela já havia notado sua habilidade acrobática de segurar a bandeja. Se ela o admira por ele ser o único no local a notar sua existência não é possível afirmar, mas o elogio, como já dito, confirma o apreço dela por cabelos louros como o de sua filha.

Outro recurso estilístico recorrente de Clarice Lispector, que se traduz na iconicidade diagramática, é observado nesse período: a pontuação. A autora faz uso de uma linguagem quase “telegráfica” ao invés de unir o período com conjunções, por exemplo e, assim, força o leitor a diminuir o ritmo da leitura e intensificar a atenção no que está sendo dito.

O Participante é recuperável pelo contexto, trata-se do garçom. Assim, tem-se um Tema em elipse que é marcado e traz o Dado na estrutura da informação (e, por isso, o Rema apresenta o Novo). A partir da metafunção ideacional se identifica um processo relacional e, dessa maneira, há uma relação possessiva: o garçom tem o lindo bigode louro. Por isso é uma oração relacional possessiva identificativa; identificativa porque o lindo bigode louro serve para definir a identidade do garçom. O verbo ter no presente do indicativo ajuda a intensificar essa ideia de identificação a partir do bigode.

Antes de seguir para o próximo subitem, cabe mencionar que há no conto mais uma oração com o vocábulo louro: “Flora volta de lá humilhada e não ousa encarar o bigode louro.” (LISPECTOR, 2016, p.98). A oração trata do prosseguimento do mal-estar da protagonista em razão da bebida e a nova solução que o garçom lhe oferece: que ela vá ao banheiro vomitar. Flora volta a aceitar as ideias do estranho e, ainda que melhore, sente-se humilhada por ter vomitado no banheiro de uma cafeteria lotada. Como essa oração não oferece algo novo para a pesquisa cromática, fica apenas o registro.

5) “E de repente, do último **negro** da segunda fila, ergue-se um grito selvagem, prolongado, [*até morrer num queixume doce.*]” (LISPECTOR, 2016, p.98, grifo meu).

O tempo passa, Cristiano não chega e a orquestra começa seu show. O início se dá com pancadinhas surdas até que, de repente, o músico negro da segunda fila solta o que Clarice Lispector chama de “grito selvagem, prolongado.” Para esta pesquisa a palavra negro, assim como moreno, é uma cor, um tom de pele. De acordo com o *Aulete digital*⁸⁴ a palavra é usada para designar cor tanto como substantivo quanto adjetivo já que é a “cor do carvão, do piche, do ébano” e se refere a “indivíduo de pele escura” ou a quem “tem a pele escura”.

⁸⁴ Acesso: 03/02/2019.

Cardeira (2016, p. 71, tradução minha)⁸⁵ explica que negro e preto estão presentes na língua portuguesa desde o século 13 e “como adjetivos, ambas as palavras nomeiam algo que é de cor escura.”

Na oração o que se ergue é o grito selvagem. Pode-se entender, neste caso, erguer como equivalente a elevantar. De acordo com o *Aulete digital*⁸⁶, erguer possui como primeira acepção, “colocar em plano alto ou mais alto; ELEVAR; LEVANTAR.” Com a escolha verbal, o narrador potencializa esse grito e, assim, a partir do SA, há uma Gradação (força). O modo declarativo se mantém (metafunção interpessoal) e, assim, modo oracional declarativo/proposição com uma modalização que é expressa na escolha dos adjetivos para o grito: selvagem e prolongado. O selvagem, neste caso, também atua como Gradação (força), a partir do SA, porque seu potencial icônico (iconicidade lexical) faz com que o leitor pense em algo com muita potência e o prolongado tem seu uso denotativo: se compreende que o grito foi de longa duração.

Trata-se de um processo material (metafunção ideacional) já que algo é criado e ganha existência no mundo, o grito – oração material intransitiva criativa. De onde ele vem, ou melhor, de *quem* ele vem? Do último negro da segunda fila, o que funciona como circunstância de localização nesta oração.

A oração se inicia por uma conjunção seguida de uma locução adverbial (metafunção textual): e de repente. Sendo assim, o Tema é marcado e traz o Novo na estrutura da informação e, conseqüentemente, se identifica o Rema coincidindo com o Dado.

6) “O **mulato** da primeira fila contorce-se numa reviravolta, [*seu instrumento aponta para o ar e responde com um “bu-bu” rouco e infantil.*]” (LISPECTOR, 2016, p.98, grifo meu).

A oração deste subitem 6 é a seguinte ao do subitem 5, o narrador continua a descrever o início das atividades da orquestra. O outro músico é mulato que, para esta pesquisa, da mesma forma que moreno, negro e branco, é uma cor de pele. Cardeira (2016, p.71, tradução minha)⁸⁷ explica que a palavra mulato surge na lexicografia da língua portuguesa no século 16 tanto ligada a animal, filhote de burro com égua, quanto a seres humanos, “[...] referindo-se a um indivíduo nascido de duas espécies diferentes, combinando assim a noção de misturar

⁸⁵ No original: “As adjectives, both words designate something which is 'dark coloured'.”

⁸⁶ Acesso: 26/12/2019.

⁸⁷ No original: “[...] referred to an individual born from two different species, thus combining the notion of mixing both species and colours”.

espécies e cores.” De acordo com o *Aulete digital*⁸⁸, quando adjetivo, a palavra tem como primeira acepção: “que apresenta traços físicos (cor da pele, tipo de cabelo, formato do nariz etc.) característicos da miscigenação entre negros e brancos; PARDO.” Mas é a segunda acepção que melhor se integra a esta pesquisa: “diz-se de indivíduo trigueiro, de cor acastanhada.”

A oração se organiza na ordem direta (metafunção textual) com um Tema tópico simples, o Participante, o mulato da primeira fila, que coincide com o Novo na estrutura da informação e, portanto, o Rema traz o Dado: contorce-se numa reviravolta. O processo identificado é comportamental (metafunção ideacional), bem próximo ao material, mas como é algo que o músico *faz* com o próprio corpo de maneira consciente tem-se uma oração comportamental que apresenta uma circunstância de modo: numa reviravolta. E, por fim, a manutenção do padrão de declaração (modo oracional declarativo/proposição) que indica uma modalização. A modalização, acha-se possível afirmar, está nas escolhas lexicais de Clarice Lispector – o verbo contorcer-se associado ao substantivo reviravolta que provocam não apenas imagens na mente do leitor a respeito da postura corporal do músico como também atuam para graduar essa postura. Há uma intensidade nesse movimento que o homem faz, o que a partir do SA é uma Gradação (força).

3.2.2.5 Viagem a Petrópolis (livro: *A legião estrangeira*)

Resumo do conto: A protagonista da história é Mocinha, uma senhora idosa que vive de favor na casa de algumas pessoas. Essas mesmas pessoas, um dia, cansadas da presença da mulher, resolvem levá-la para a cidade de Petrópolis onde pretendem deixá-la aos cuidados de parentes.

Três enunciados com vocabulário cromático dentro do recorte proposto são analisados na ordem em que aparecem no conto:

88 Acesso: 04/02/2019.

1) “[*Só ela restara com*] os olhos sujos e expectantes quase cobertos por um **tênue veludo branco**.” (LISPECTOR, 2016, p. 316, grifos meus).

“Era uma velha sequinha que, doce e obstinada, não parecia compreender que estava só no mundo.” (LISPECTOR, 2016, p. 316) – é dessa forma que começa *Viagem a Petrópolis*. A partir do conceito de iconicidade diagramática da TIV, uma das teorias adotadas por esta tese (ver item 1.5, p. 67), entende-se que a escolha de posicionar um período que descreve a protagonista física e psicologicamente na abertura do conto é intencional. Trata-se do projeto visual do texto, Mocinha é o início e será o fim. Desde sua primeira oração, portanto, o “desenho” do conto se define: tudo é sobre a mulher, uma idosa sozinha no mundo que parece sofrer de algum tipo de demência.

O leitor é informado que Mocinha sobreviveu à sua família: teve pai, mãe, marido e dois filhos. Na frase selecionada para este subitem 1 se identifica mais um indício da idade avançada da personagem, exatamente a colocação tênue veludo branco que, a partir dos conceitos e imagens que são evocadas no leitor, ajuda a construir a percepção de que Clarice Lispector fala de catarata. A catarata, de acordo com o *Dicionário Porto Editora* de termos médicos (<https://www.infopedia.pt/dicionarios/termos-medicos/catarata>)⁸⁹ é “a perda de transparência do cristalino ou da sua cápsula e que pode ser congênita ou adquirida, podendo esta ser traumática, senil ou complicada.” O olho com catarata ganha um aspecto que pode ser descrito como um tênue veludo branco, uma “nuvem” se forma na frente do olho da pessoa e a cor é exatamente o branco.

A catarata costuma afetar a visão de pessoas de idade avançada e a adjetivação de sujos para os olhos reforça a suposição de que a autora se refere à doença. Para este estudo interessa o uso do nome da cor branca para a descrição que se completa, obviamente, com a escolha do adjetivo tênue e do substantivo veludo. Os itens linguísticos separados são todos icônicos, a combinação funciona como uma potencialização, altamente visual (iconicidade diagramática e iconicidade lexical) e tátil pela questão do veludo, pois quem já tocou o tecido consegue compreender melhor a sensação do olho com catarata.

2) “[*Sempre gostara de criança loura:*] todo menino **louro** se parecia com o Menino Jesus.” (LISPECTOR, 2016, p. 322, grifos meus).

A família com quem Mocinha vive de favor resolve que é hora dela ser mandada para outro lugar e escolhem a casa de um parente em Petrópolis, cidade serrana do Estado do Rio

⁸⁹ Acesso: 15/05/2019.

de Janeiro, como o novo endereço da velhinha. Ao ser comunicada da viagem, a idosa fica agitada e mal dorme. Neste ponto da história surge um período com vocabulário cromático dentro do recorte proposto: “Comeu o pão como um rato, arranhando até o **sangue** os lugares da boca onde só havia **gingiva**.” (LISPECTOR, 2016, p.319, grifos meus). Os itens cromáticos sangue e gingiva são usados de forma denotativa, evocam o vermelho. Sobre essa associação, ver sangue nos subitens 1 e 3 do conto *O corpo*, item 3.7.2, p. 306 e gingiva em *A procura de uma dignidade*, subitem 1, item 3.1.1, p. 107.

A viagem acontece e Mocinha torna-se cada vez mais confusa, sem saber onde está e para onde vai. Ainda assim aprecia o trajeto e “embora o **coração** batesse muito, tudo estava melhor.” (LISPECTOR, 2016, p. 320, grifo meu). O substantivo coração traz à mente leitora a cor vermelha, mas sobre essa associação se fala no subitem 2 de *Começos de uma fortuna* (item 3.5.1.3, p. 244). Enfim, ela chega à casa de uma nova família e lá é deixada pelo grupo que a levou de carro. Naquela casa é recebida pela dona, uma estrangeira que fica sem saber o que fazer com Mocinha. É quando surge o seguinte período: “Um **menino louro** – decerto aquele que Mocinha deveria vigiar – estava sentado diante de um prato de tomates e cebolas e comia sonolento, enquanto as pernas **brancas** e **sardentas** balançavam-se sob a mesa.” (LISPECTOR, 2016, p. 321, grifos meus). Quanto aos termos louro, branca (pele) e sardentas (todos usados de modo denotativo) os três são examinados em outras análises (e, portanto, aqui só é feito o registro). Sobre louro para nomear cabelos da cor amarela, ver *Ele me bebeu* (subitem 1, item 3.2.2.2, p. 132) e *Trecho* (subitem 3, item 3.2.2.4, p. 144). Sobre a cor branca para tom de pele e também para sardas, ver *Miss Algrave* (subitem 2, item 3.2.4.3, p. 171). Não se julga necessário examinar a palavra sardento (ou sardentas, como aparece no enunciado) porque ela significa, de acordo com o *Aulete digital*, “que tem sardas [...]”⁹⁰ e, sendo assim, aqui, julga-se que o sentido de sardas é o satisfatório. De qualquer forma, sardenta é uma palavra examinada no subitem 1 de *Felicidade clandestina* (item 3.2.4.2, p. 168).

Mocinha crê estar ali para ser babá daquela criança loura que toma café com a mãe e é quando se lê “[...] todo **menino louro** se parecia com o Menino Jesus.” (LISPECTOR, 2016, p. 322, grifo meu). Se louro aparece em outras análises, por que examinar, nesta, novamente? Entende-se que em *Viagem a Petrópolis* é a comparação da colocação menino louro com o Menino Jesus que se destaca por contribuir para o conceito do que é ser louro nos termos *clariceanos*. A comparação contribui para a ideia de que possuir cabelos dessa cor torna as

⁹⁰ Acesso: 21/04/2020.

pessoas especiais como os deuses (aqui, no caso, não um deus, mas Deus – o Menino Jesus). Com isso, confirma-se no *corpus* o uso da cor louro (amarelo para os cabelos) com o sentido que existe na simbologia apontada por Chevalier e Gheerbrant (2017, p.560, grifo dos autores),

entre os antigos deuses, deusas e heróis eram louros [...]. Porque essa cor loura simboliza *as forças psíquicas emanadas da divindade*. [...] Esse privilégio do louro provém de sua cor solar, cor de pão cozido, de frumento (ou trigo candial, i.e., aquele que produz a farinha mais alva: o melhor trigo) maduro; é a manifestação do calor e da maturidade, ao passo que o castanho-escuro ou trigueiro indica, antes, o calor subterrâneo, não manifestado, do amadurecimento interior.

Mocinha ao concluir, sozinha, que está ali para cuidar do menino louro, fica satisfeita. O verbo parecer com sentido de assemelhar-se a (no caso, ao Menino Jesus) está conjugado no pretérito imperfeito e o menino louro é agente e paciente. Tem-se, a partir da metafunção ideacional, um processo relacional. Trata-se de uma oração intensiva porque o menino é caracterizado e é atributiva: “O que parece com o Menino Jesus? Todo menino louro”.

Ao se recuperar o período completo, “Sempre gostara de criança **loura**: todo menino **louro** se parecia com o Menino Jesus.” (LISPECTOR, 2016, p. 322, grifos meus), percebe-se que a oração com vocabulário cromático, posicionada depois dos dois pontos, é um esclarecimento dos motivos dela sempre ter gostado de crianças de cabelos claros. E, assim, mais uma vez é a pontuação o recurso usado por Clarice Lispector para chamar a atenção do seu leitor para uma informação pertinente (iconicidade diagramática). Na posição do Tema se encontra o pronome indefinido Todo que é usado como recurso modalizador e, assim, confere ao vocábulo louro a importância (já mencionada) de que meninos com cabelos dessa cor *sempre* lembram o Menino Jesus. Ou seja, é a cor do cabelo que lhes dá esse caráter especial e não sua personalidade ou atos de bondade, por exemplo.

O padrão do modo oracional declarativo/proposição, predominante no *corpus*, é identificado (metafunção interpessoal) e, de acordo com o SA, há uma Gradação porque Mocinha coloca força na sua avaliação ao usar o pronome indefinido. É, sobretudo, uma generalização e, por isso, um adjunto de comentário porque indica seu ponto de vista. O pronome indefinido também ocupa a posição do Tema que é, portanto, textual e traz o Novo na estrutura da informação já que a generalização de Mocinha é apresentada pela primeira vez; o Rema apresenta o Dado.

3) “A esposa esticada e **vermelha**.” (LISPECTOR, 2016, p. 323, grifo meu.).

Antes da frase deste subitem 3, o conto apresenta mais uma oração com vocabulário cromático dentro do recorte proposto: “Ele não era **louro**.” (LISPECTOR, 2016, p. 323, grifo meu) – sobre louro se fala no subitem 2 desta análise, anterior a esta.

Com relação ao prosseguimento da história do conto, Arnaldo, o dono da casa na qual Mocinha foi deixada, chega. Ao vê-lo, tudo que a protagonista faz é observar que ele, que é pai do menino louro, “[...] não era **louro**” (LISPECTOR, 2016, p. 323, grifo meu). Ele, por sua vez, a informa que não é possível que ela fique ali. Mocinha não reage a essa informação e continua sentada. Lispector (2016, p. 323, grifos meus) escreve,

Arnaldo ensaiou um gesto. Olhou para as duas mulheres na sala e vagamente sentiu o cômico do contraste. A esposa esticada e **vermelha**. E mais adiante a velha murcha e **escura**, com uma sucessão de peles secas penduradas nos ombros.

Neste ponto o que interessa é analisar a adoção da cor vermelha para descrever a esposa de Arnaldo. O leitor sabe que a mulher é estrangeira, especificamente alemã (a informação é fornecida no início da história). Aqui, na interpretação do texto, presume-se que entrem, por parte do leitor, conhecimentos culturais prévios: o Brasil é um país tropical, mesmo uma cidade como Petrópolis (localizada na região serrana do Estado do Rio de Janeiro e que apresenta temperaturas amenas a maior parte do ano) é bem mais quente que a Europa. Pessoas de origem alemã costumam ser muito brancas e, de modo geral, suas peles ganham coloração avermelhada em um país como o Brasil em razão do calor. A coloração também pode ser resultado de uma exposição voluntária ao sol. Como o narrador não dá maiores informações, a suposição da pesquisa é essa: a de que o vermelho derive do calor e não de uma emoção, como a raiva ou o constrangimento como acontece no *corpus* quando se usam palavras como corar ou enrubescer. Além disso, Arnaldo compara o fato da esposa ser esticada e vermelha com o fato de Mocinha ser murcha e ter pele pendurada no ombro e escura, ou seja, características *delas*, que *aquelas mulheres* possuem. É razoável pensar que o esticada se refere a jovem, o vermelho ao fato dela ser branca e morar num lugar quente e Mocinha é murcha e flácida por ser idosa e escura por ser, provavelmente, negra ou morena.

Há um Julgamento (a partir da SA) de estima social: a alemã não pode evitar em ficar vermelha, ela *sempre* é assim em função da coloração natural da sua pele que “estranha” a temperatura do país no qual não nasceu. A escolha lexical de Arnaldo (que é, na verdade, da autora do texto) é peculiar e atua para passar o duplo desconforto ao leitor da situação: há um desconforto visual na desigualdade física entre as duas mulheres e tátil também.

Antes do final do conto surgem mais três orações com itens linguísticos cromáticos dentro do recorte proposto:

Arnaldo dá a Mocinha algum dinheiro e a manda de volta para a casa de onde veio, alegando não ter espaço para acomodá-la. A velha aceita e sai da casa mergulhada em pensamentos se voltam ao próprio passado, neste ponto o leitor sabe que Mocinha está com sede, “a sede voltou-lhe, queimando a **garganta**.” (LISPECTOR, 2016, p. 324). Sobre garganta e sua associação com a cor vermelha fala-se no subitem 5 de *A bela e a fera ou A ferida grande demais* (item 3.6.3.1, p. 277).

Nos momentos finais do conto Mocinha está só na estrada de Petrópolis e observa “no chafariz de pedra negra e molhada, em plena estrada, uma **preta** descalça enche uma lata de água. (LISPECTOR, 2016, p. 324, grifo meu). Observa-se que Clarice Lispector usa a palavra negra para descrever a pedra e a palavra preta para descrever a mulher que enche a lata de água. Sobre o caráter depreciativo da palavra preto para se referir a uma pessoa se fala no subitem 7 de *Onde estivestes de noite* (item 3.2.4.4, p. 182). O vocábulo aqui está no feminino, todavia não há acréscimo de sentido e, portanto, não se vê motivo para uma nova análise. A palavra preta volta a aparecer quando se fala da mesma mulher (uso metonímico) que enche a lata de água e depois bebe um pouco da água do chafariz (o que motiva Mocinha a fazer o mesmo): “Viu depois a **preta** reunir as mãos em concha e beber.” (LISPECTOR, 2016, p. 324, grifo meu).

3.2.3 Pretos ou negros

Este subitem apresenta apenas uma análise, a do conto *Melhor do que arder*.

3.2.3.1 *Melhor do que arder* (livro: *A via crucis do corpo*)

Resumo do conto: A protagonista da história, Clara, torna-se freira por imposição familiar, mas no convento descobre um intenso desejo sexual que não consegue frear mesmo mortificando o corpo. Ao se confessar ao padre, este lhe sugere que se case porque “melhor

casar do que arder.” Assim, Clara sai do convento e vai viver numa pensão. Um dia conhece Antônio, um português proprietário de um botequim com quem se casa e tem filhos.

Três enunciados com vocabulário cromático dentro do recorte proposto são analisados na ordem em que aparecem no conto:

1) “Madre Clara tinha buço **escuro** e olhos profundos, **negros**.” (LISPECTOR, 2016, p. 582, grifos meus).

Ao longo de *Melhor do que arder* o leitor será constantemente lembrado que os cabelos de Clara são abundantes e negros, esses são traços marcantes, tanto que a oração de abertura do conto, que forma o parágrafo inicial junto com a oração selecionada para este subitem 1, é: “Era alta, forte, cabeluda.” (LISPECTOR, 2016, p. 582). O narrador enumera essas três características antes mesmo de contar qual o nome da protagonista e isso só será feito na oração seguinte, exatamente a deste subitem. A iconicidade diagramática, portanto, revela ao leitor que o objetivo do texto é que esses atributos não sejam esquecidos, são importantes para a história. Clara é uma mulher que não passa despercebida em razão do seu físico e de seus cabelos. Outro detalhe a ser observado é que o narrador não fala dos cabelos da cabeça primeiro e sim do buço, o buço é escuro, ou seja, ele chama atenção. Há uma força na cor desse buço que é compreendida durante a leitura porque o leitor é sempre lembrado que os cabelos de Clara são pretos/negros (e, por consequência, o buço também). E abundantes, Clara é *cabeluda*, adjetivo posicionado no extremo da oração de abertura do conto: **era** alta, forte, **cabeluda**. A informação se destaca.

A mensagem se organiza na forma direta (metafunção textual) com Madre Clara, Participante, na posição do Tema tópico e não marcado que traz o Novo na estrutura da informação. O leitor sabe que se fala de uma mulher em razão da oração de abertura do parágrafo, mas não sabe *quem é* essa mulher cujo nome, como já exposto, só é revelado na oração deste subitem 1. O Rema – tinha buço escuro e olhos profundos, negros – apresenta o Dado. É no Rema que estão os dois vocábulos que interessam a esta busca: escuro e negros.

Neste conto, escuro pertence ao vocabulário cromático por ser possível entender que é o mesmo que preto. O uso é denotativo, trata-se da aparência do buço (pelo acima dos lábios) de Clara que, além dos cabelos escuros também tem olhos escuros: negros. A cor desses olhos, aliás, vem em destaque gráfico, posicionada após a vírgula. Portanto, nota-se que Clarice Lispector usa o mesmo recurso da oração precedente: colocar no final do enunciado o adjetivo que ela deseja marcar, fixar na mente do leitor. A vírgula força uma pausa que atua como reforço e tudo isso contribui para o significado global do texto e, assim, se percebe que

ter os cabelos escuros/negros e abundantes é importante para que o leitor construa na mente a imagem de Clara.

Abundância e cabelos negros traz à lembrança a teoria de Laura de *A imitação da rosa* (ver item 3.4.2.1, p. 228) que se orgulha de ser castanha: “[...] Ela **castanha** como obscuramente achava que uma esposa devia ser. Ter **cabelos pretos** ou **louros** eram um excesso que, na sua vontade de acertar, ela nunca ambicionara.” (LISPECTOR, 2016, p. 166, grifos meus). Clara irá “comprovar” a tese de Laura (ainda que venha a se tornar uma esposa) com seu apetite sexual intenso que a levará para fora do convento. Clara, afinal, é um excesso: alta, forte e com muitos cabelos pretos.

A questão do claro/escuro se faz presente também na escolha do nome da protagonista: Clara. Apesar do nome, ela é coberta de pelos escuros e dona de um desejo sexual tão forte que, em tempos de convento, “não podia mais ver o corpo quase nu do Cristo.” (LISPECTOR, 2016, p. 582). De acordo com o *Dicionário simbologia on-line*⁹¹, o preto “é considerado o oposto do branco, que representa a pureza e a santidade.” E, além disso, como observa Pastoureau (1997, p. 141) é a cor “[...] do inferno, do diabo e das trevas [...] cor da falta, do pecado e da desonestidade: contrário do branco, símbolo da pureza e da virgindade; cor daquilo que está sujo e manchado (sujidade, poeira).” Assim, a força do pecado, aos olhos da vida no convento, se faz sentir em Clara e acaba por tirá-la da existência como freira e conduzi-la ao casamento, a alternativa que o padre lhe aponta para fugir de uma vida de pecado; melhor do que arder, como já diz o título.

Os olhos de Clara não são apenas negros, eles são profundos. Profundo, de acordo com o *Aulete digital*⁹², possui como acepção primária “que tem uma grande distância entre o fundo, ou a parte mais baixa, e a superfície, ou a parte mais alta, ou a borda (rio profundo; decote profundo); FUNDO.”, que pode indicar que os olhos dela são, de fato, fundos. Mas a palavra traz também significados como “intenso, muito forte” e “que vem do fundo”, além de “diz-se de cor forte, carregada.” Com a escolha desse adjetivo (iconicidade lexical) é razoável afirmar que a escuridão de Clara se intensifica: está no externo e no interno. O negro é a *sua* cor ainda que o nome que lhe foi dado diga o contrário, ainda que sua família lhe tenha imposto a vida de freira.

O verbo ter está conjugado no pretérito imperfeito do indicativo e, a partir da metafunção ideacional, identifica-se um processo relacional. Trata-se de oração relacional

⁹¹ Acesso: 09/08/2019.

⁹² Acesso: 09/08/2019.

possessiva porque Madre Clara tem buço escuro e olhos profundos, negros. O padrão do modo oracional declarativo/proposição é mantido (metafunção interpessoal) e, ainda que já se tenha falado da escolha do adjetivo profundo, ele também pode ser entendido a partir do SA como a força (Gradação) que é colocada nos olhos de Clara seja pela cor seja pela intensidade.

2) “Mas tinha olheiras **arroxeadas**.” (LISPECTOR, 2016, p. 583, grifo meu).

Antes dessa oração há no conto “este ficou **pálido**.” (LISPECTOR, 2016, p. 583, grifo meu) sobre a reação do padre quando Clara lhe confessa que raspa as pernas. Sobre palidez se fala no subitem 6 de *Miss Algrave* (item 3.2.4.3, p. 171). Até este ponto do conto, Clara já tentou mortificar o corpo para frear seu instinto sexual (dormia na laje fria, batia-se) e de nada adianta. Ela começa a chorar sem parar, sem motivo e o resultado são as olheiras arroxeadas.

A oração aparece graficamente destacada no meio de um parágrafo dedicado ao sofrimento dela: “e daí em diante vivia chorando. Apesar de comer pouco, engordava. Mas tinha olheiras **arroxeadas**. Sua voz, quando cantava na igreja, era contralto.” (LISPECTOR, 2016, p. 583, grifo meu). O Participante é recuperável pelo contexto, sabe-se que é Clara. Na posição do Tema surge a conjunção mas e, por isso, o Tema é textual e marcado, apresentando o Novo na estrutura da informação porque não se espera aquela conjunção e nem o que ela introduz. O Rema traz o Dado.

A aparência de Clara torna-se pouco saudável e as olheiras arroxeadas são a prova visível. A partir da metafunção ideacional, observa-se um processo relacional. A oração é relacional e possessiva porque Clara *tem* as olheiras arroxeadas. Ainda que sujeito oculto, ela é o Possuidor e as olheiras arroxeadas, o Possuído.

Olheiras, de acordo com o *Dicionário Porto Editora* de termos médicos⁹³ são “círculos arroxeados que aparecem por vezes à volta dos olhos, geralmente devido a cansaço, insônia ou doença.” O *Aulete digital*⁹⁴ explica que são “manchas lívidas ou azuladas que circundam os olhos e que sobrevêm a algum incômodo físico ou moral” – exatamente o caso de Clara. Antes de se tratar da cor, nota-se que olheiras arroxeadas é, na verdade, um pleonasma. Bechara (2006, p. 594) explica que pleonasma se trata de “[...] repetição de um termo já expresso ou de uma ideia já sugerida, para fins de clareza ou ênfase.” Neste caso o objetivo, pode-se entender, é a ênfase.

⁹³ Acesso: 09/08/2019.

⁹⁴ Acesso: 09/08/2019.

O roxo é uma cor secundária, isso significa que ele é uma mistura de duas cores primárias, neste caso, vermelho e azul. Isso explica o motivo de o *Aulete digital* apontar as manchas como azuladas e não arroxeadas, há uma proximidade entre as duas cores. Pedrosa (1989, p. 115) explica que o roxo é uma tonalidade violácea e violeta é o “[...] nome genérico que se dá a todas as cores resultantes da mistura do vermelho com o azul [...] Em pigmento, é cor secundária e complementa o amarelo.” Como já apontado, indicar a cor das olheiras é algo desnecessário e ainda que essa coloração seja puramente descritiva, pensando no violeta, é interessante observar que é cor que “[...] vincula a sensualidade à espiritualidade, sentimento e intelecto, amor e abstinência. No violeta todos os opostos se fundem.” (HELLER, 2013, p. 201). A presença de cor violácea na história, no ponto em que Clara padece por não conseguir dedicar-se à vida religiosa em razão de sua sexualidade, funciona como intensificador para o sofrimento que as privações provocam no corpo daquela mulher. Associa-se o roxo também a machucados e contusões e, mesmo que a cor das olheiras não seja exatamente roxa (são arroxeadas: “que tem ou adquiriu tom de roxo ou quase roxo”, de acordo com o *Aulete digital*⁹⁵), a cor funciona como ícone e o leitor é capaz de fazer todas essas associações.

Pode-se pensar no vocábulo arroxeados a partir do SA e, por isso, entendê-lo como uma Gradação. Não há necessidade para identificar a cor das olheiras, mas isso é feito e, assim, há uma Gradação/força nessa escolha, pois ela intensifica aquelas olheiras e, em consequência, o que representam: o sofrimento da protagonista.

A metafunção interpessoal apresenta o padrão predominante no *corpus*, trata-se de modo oracional declarativo/proposição.

3) “Seus cabelos **negros** cresciam fartos.” (LISPECTOR, 2016, p. 583, grifo meu).

Clara acaba por sair do convento por recomendação do padre com quem se confessa. O religioso lhe diz: “– É melhor não casar. Mas é melhor casar do que arder.” (LISPECTOR, 2016, p. 583). A protagonista, então, se muda para um pensionato de moças e decide buscar marido.

A oração deste subitem 3 inicia um parágrafo que descreve a “nova” Clara e essa mulher possui cabelos negros que crescem e não apenas, eles são fartos. Preto e negro nos contos *clariceanos* são vocábulos semanticamente equivalentes. Aqui o interesse reside na cor para qualificar cabelos; os cabelos de Clara são de cor que não é considerada cor. Pedrosa (1988, p. 118) explica que “em condições normais o preto absoluto não existe na natureza.

⁹⁵ Acesso: 09/08/2019.

[...] Num esforço de concentração visual, sempre é possível distinguir leves tendências à coloração, mesmo nos pretos mais intensos.” O que importa para a pesquisa, entretanto, é a imagem evocada a partir do vocábulo negros (iconicidade lexical) que é a de cabelos *muito* escuros e que, novamente, ajuda a reforçar a dualidade presente em Clara ao se pensar no nome próprio dela.

Essa dualidade pode servir como fio condutor para se refletir a respeito de duas escolhas lexicais de Clarice Lispector: a primeira do adjetivo fartos que, de acordo com o *Aulete digital*⁹⁶ possui como acepção primária “em que há abundância (cabelos fartos); ABUNDANTE.” O adjetivo reestabelece um diálogo com as observações a respeito de cabelos dessa cor expostas em outro conto, *A imitação da rosa* (ver item 3.4.2.1, p. 228); algo que já foi observado no subitem 1 desta análise. Há um excesso nos cabelos de Clara, ela é um excesso. Outra escolha relevante é a do verbo crescer que indica que os cabelos não estão parados na cabeça dela. Há movimento a partir do verbo e também a imagem da multiplicação, do espalhamento – ela não pode ser mais detida pelas regras do convento (freiras adotam o uso de cabelos curtos). Simbolicamente, cabelos femininos, independentemente da cor, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 155), são armas de sedução e a cabeleira “[...] o fato de que esteja à mostra ou escondida, atada ou desatada é, com frequência, um sinal de disponibilidade do desejo de entrega ou de reserva de uma mulher.”

Considerando a oração a partir da LSF, nota-se que a mensagem é apresentada na ordem direta, com o Participante – seus cabelos negros – na posição do Tema tópico e não marcado (metafunção textual). Ainda que o leitor saiba que a dona dos cabelos é Clara, pode-se entender o Tema como o Novo na estrutura da informação porque se fala especificamente dos cabelos da cabeça pela primeira vez (já se falou do buço). O Rema traz o Dado, o estado dos cabelos. O processo identificado é material, os cabelos *fazem* algo, eles crescem e como já possuem existência prévia, tem-se uma oração material intransitiva transformativa (metafunção ideacional). A partir da metafunção interpessoal, trata-se de declaração e, por isso, identifica-se o modo oracional declarativo/proposição.

É importante observar que antes do encerramento do conto são registradas mais duas orações com vocabulário cromático dentro do recorte proposto pela pesquisa. As orações não são analisadas por apresentarem vocábulos que já foram examinados em outros contos. São elas:

⁹⁶ Acesso: 09/08/2019.

- “Ela **corou**.” (LISPECTOR, 2016, p. 584, grifo meu) – sobre corar por motivo de embaraço, ver *Eu e Jimmy* (ver subitem 2, item 3.2.4.1, p. 162);
- “Ela, com os seus cabelos **pretos**.” (LISPECTOR, 2016, p.584, grifo meu) – preto e negro, no universo dos contos *clariceanos*, são sinônimos. O subitem 3 desta análise trata de cabelos negros.

3.2.4 Arruivados, ruivos e vermelhos

Seguem as análises dos contos *Eu e Jimmy*, *Felicidade Clandestina*, *Miss Algrave*, *Onde estivestes de noite* e *Tentação*.

3.2.4.1 *Eu e Jimmy* (livro: *Primeiras histórias*)

Resumo do conto: A narradora deste conto relembra seu relacionamento com Jimmy, um “rebelde nato” que foi seu namorado e uma espécie de tutor. A moça, então apaixonada, adota as ideias de Jimmy como se fossem suas, mas um dia conhece outro homem e o troca pelo novo rapaz.

Cinco enunciados com vocabulário cromático dentro do recorte proposto são analisados na ordem em que aparecem no conto:

1) [“*Lembro-me ainda de Jimmy*,] aquele rapaz de cabelos **castanhos** e despenteados, encobrindo um crânio alongado de rebelde nato.” (LISPECTOR, 2016, p.78, grifo meu).

O período acima, do qual faz parte a primeira oração do conto com vocabulário cromático – aquele rapaz de cabelos castanhos e despenteados, encobrindo um crânio alongado de rebelde nato – inicia a história. A iconicidade diagramática se faz presente nesta escolha visual que se combina com a escolha lexical: a de começar o conto pelo verbo lembrar, pois a história é exatamente isso: a narrativa de uma lembrança. Ainda que conjugado no presente do indicativo, logo se entende que ela fala de algo no passado; o advérbio ainda demonstra que a narradora lembra de Jimmy até o momento da sua fala. E se ela continua a se lembrar dele, o verbo no presente do indicativo ajuda a enfatizar algo do passado, mas que ainda permanece no presente.

Os cabelos de Jimmy são castanhos, palavra cujo verbete o *Aulete digital*⁹⁷ apresenta com a seguinte acepção primária para substantivo: “a cor amarronzada da casca da castanha”. Para adjetivo o mesmo dicionário apresenta apenas duas acepções que são ligadas à cor: “que tem a cor da casca da castanha (cabelos castanhos)” e “diz-se dessa cor: olhos de cor castanha”. O castanho, portanto, é a cor da casca da castanha, um tom de marrom. Pedrosa (1989, p.116) explica que “os ocres e marrons não existem como luzes coloridas, por serem amarelos sombrios ou quase trevas.” Pode-se afirmar que o cabelo de Jimmy é escuro, baseando essa afirmativa na cor; cor, aliás, que o torna bastante comum, pois é a de grande parte dos cabelos de brasileiros. A peculiaridade do ex-namorado, de fato, não está na cor do cabelo ou porque são despenteados e sim no formato do seu crânio que é alongado de rebelde nato.

Essa característica – que poderia “denunciar” Jimmy ao mundo – fica encoberta. A narradora informa isso ao seu leitor, pois esta primeira oração é uma proposição/modo declarativo. Se é uma proposição, tem-se uma modalização que indica, neste caso, uma usualidade. Os cabelos castanhos de Jimmy estavam continuamente encobrindo sua rebeldia e o verbo encobrir pode ser tomado como equivalente, de acordo com o *Dicionário Seleções*, a “esconder, ocultar, disfarçar, dissimular e mascarar”; ou seja, os cabelos castanhos, propositalmente ou não, disfarçam a rebeldia nata de Jimmy.

Analisando a oração a partir da metafunção ideacional, essa percepção de disfarce se intensifica, visto que a oração é material e, dessa forma, algo está sendo feito: o cabelo encobre o crânio. O verbo no gerúndio reforça a ideia de uma ação contínua, ainda que o leitor saiba que são lembranças. Como são dois participantes – Ator: cabelos castanhos e despenteados; Meta: crânio alongado de rebelde nato – se trata de uma oração material transitiva. Ela também é transformativa porque o crânio alongado de Jimmy já existe (afinal, ele nasceu com o crânio) mas é modificado (no caso, encoberto, ou seja, fica oculto) por seus cabelos castanhos e despenteados que foram nascendo ao longo da vida.

No que diz respeito à organização da mensagem (metafunção textual) a oração com vocabulário cromático se inicia com o pronome demonstrativo aquele que, neste caso, fala de Jimmy e reforça o afastamento entre a narradora e o ex-namorado. Aquele rapaz, portanto, é o Tema tópico e não marcado porque tem-se nele o Participante: aquele rapaz. Trata-se do Dado na estrutura da informação porque o leitor sabe que está se falando de Jimmy em razão da oração precedente. Já o Rema e Novo são coincidentes.

⁹⁷ Acesso: 16/04/2018

2) “[*Dizia-me que*] é fútil **corar** por causa de um braço; [*nem mesmo de um braço de uma roupa.*]” (LISPECTOR, 2016, p.78, grifo meu).

Na oração é fútil corar por causa de um braço, tem-se uma afirmativa de Jimmy que a narradora reproduz usando o discurso indireto. O verbo corar é um ícone (iconicidade lexical), pois imediatamente vem à mente do leitor o tom avermelhado que o rosto de uma pessoa ganha ao corar. Assim, por ser um comportamento tipicamente humano, trata-se de uma oração comportamental. A segunda acepção para o verbo no *Houaiss 2001* confirma a cor vermelha que se associa ao vocábulo: “tornar (-se) rosado, pela ação do sol ou do frio (diz-se da pele, esp. a do rosto) [...] 2.1. *int.* afluir sangue à pele do rosto, tornando-o rubro, por reação emocional de vergonha, cólera, constrangimento etc., enrubescer, ruborizar [...]”.

Destaca-se na oração o julgamento de Jimmy a respeito de algo que é involuntário para a narradora. Mais uma vez se identifica uma proposição, modo oracional declarativo e, assim, uma modalização que indica usualidade porque Jimmy faz uma afirmativa a respeito do comportamento da namorada *toda vez* que ela lhe dá o braço. Moralmente Jimmy considera fútil o fato dela corar quando assume publicamente que tem um homem ao seu lado. E, assim, a partir do SA há um Julgamento de aprovação social (ver **FIGURA 3**, p. 59).

A mensagem do enunciado com vocabulário cromático se organiza (metafunção textual) a partir do Processo, o verbo corar no infinitivo. Por isso, tem-se um Tema tópico que é marcado e apresenta o Novo na estrutura da informação e o Rema, o Dado (o motivo que faz a moça corar).

3) “[*Mamãe antes de casar, segundo tia Emília,*] era um foguete, uma **ruiva** tempestuosa, com pensamentos próprios sobre liberdade e igualdade das mulheres”. (LISPECTOR, 2016, p.79, grifo meu).

O vocábulo que interessa a esta busca é ruiva que, para esta pesquisa, é considerado um tom de vermelho. O *Houaiss 2001* traz o verbete ruiva, “mulher que tem os cabelos ruivos”, remissivo a ruivo e, neste, a acepção primária “de cor entre o amarelo e o vermelho”. O *Aulete digital*⁹⁸ segue o mesmo percurso e para ruivo (adjetivo) a primeira acepção é “que tem cor avermelhada; louro-avermelhado”.

Ser ruiva, no universo dos contos *clariceanos* é algo relevante. Em *Jimmy e Eu*, a personagem ruiva não é a protagonista, todavia sua importância reside no contexto da história.

⁹⁸ Acesso: 21/04/2018

A inserção deste conto, neste item da tese, se justifica por ser possível, com ajuda exatamente desse enunciado do subitem 3, reconhecer a trilha indicial que Clarice Lispector traça para que seu leitor acesse a simbologia a respeito das ruivas. A narradora não conheceu essa mãe tempestuosa, ela se vale das lembranças de uma tia – segundo tia Emília – para descobrir que, antes do casamento, a mãe tinha ideias próprias. A mãe da protagonista *era* um foguete, *era ruiva*, ou seja, ela foi. Trata-se de uma oração relacional, pois é um processo que visa identificar a característica de um Participante, a mãe. É uma oração relacional intensiva atributiva porque a caracteriza e ser ruiva é um atributo. As escolhas lexicais para adjetivar a mãe – foguete, tempestuosa – trazem vocábulos que funcionam como índices para o temperamento dessa mulher.

No conto, a narradora explica ao leitor a mudança da mãe:

mas veio papai, muito sério e alto, com pensamentos próprios também, sobre...liberdade e igualdade das mulheres. O mal foi a coincidência de matéria. Houve um choque. E hoje mamãe cose e borda e faz bolinhos aos sábados [...].Tem ideias próprias, ainda, mas se resumem numa: a mulher deve sempre seguir o marido, como a parte acessória segue a essencial (a comparação é minha, resultado das aulas do Curso de Direito)” (LISPECTOR, 2016, p. 79).

Entende-se, portanto, que a ruiva optou (ou se viu obrigada) por uma vida doméstica que, em seu caso, compreende adotar as ideias do marido. Considerando-se o contexto social e histórico do período dos escritos de Clarice Lispector (a pesquisa não conseguiu apurar a data exata da publicação de *Jimmy e Eu*, mas é possível situá-lo em meados do século XX considerando o percurso da escritora) a mudança da mãe da protagonista pode ser avaliada como usual para as mulheres de então. O que se destaca para a compreensão do conto é *como* essa escolha materna afeta a narradora. Mesmo sendo moça culta, ela segue as ideias de seus namorados no lugar de ter as suas: primeiro as de Jimmy e, depois, as do examinador, o homem pelo qual ela se apaixona no meio do conto.

A partir da metafunção interpessoal, se identifica uma proposição, modo oracional declarativo e essa recorrência é predominante ao longo de todas as análises, o que é coerente já que o tipo textual do conto é a narrativa. Há a possibilidade, de acordo com a SA, de haver nas adjetivações da tia Emília um Julgamento de estima social porque não é possível afirmar que ela use os adjetivos foguete e tempestuosa como elogios. De qualquer forma, a mãe ruiva da protagonista era uma mulher incomum, para sua época, antes de se casar.

Finalizando com a metafunção textual, a oração com vocabulário cromático traz um Tema em elipse recuperável pelo contexto: o Participante, a mãe. O Tema coincide com o

Dado da estrutura da informação e o elemento Novo é o restante, o Rema, que conta para o leitor como era a mãe ruiva da narradora.

4) “[*Um dos examinadores tinha olhos suaves e profundos.*] As mãos muito bonitas; **morenas**”. (LISPECTOR 2016, p.79, grifo meu).

O vocábulo moreno funciona nesta pesquisa como um tom do castanho. De acordo com o *Houaiss 2001* o adjetivo possui como acepção primária “que ou aquela cuja cor da pele está entre o branco e o pardo, por natureza ou como resultado de bronzeamento; que ou quem tem a pele azeitonada ou amarronzada.” As mãos são as do examinador por quem a narradora se apaixona e antes do parágrafo ao qual a oração cromática pertence (deste subitem 4) há a seguinte explicação: “Depois fizemos exames. Aqui começa a história propriamente dita.” (LISPECTOR, 2016, p.79). Essa explicação constitui, sozinha, um parágrafo (posterior a um momento feliz dela com Jimmy) e, ainda considerando a iconicidade diagramática do conto, Clarice Lispector também isola o período deste subitem 4 em um único parágrafo. Portanto, observam-se dois parágrafos bem curtos em um conto que, até esse ponto, é feito de longos parágrafos. Assim, a autora destaca graficamente a virada na vida de sua protagonista: o surgimento da nova paixão que a afasta de Jimmy.

É importante ainda ressaltar a escolha da pontuação para o parágrafo aqui analisado. “Um dos examinadores tinha olhos suaves e profundos. As mãos muito bonitas; **morenas**” (LISPECTOR, 2016, p. 79, grifo meu). Clarice Lispector escolhe o ponto final ao invés de um conectivo e, assim, impõe o ritmo de leitura. Este é um recurso estilístico recorrente da autora e é sempre bom lembrar o que Azeredo (2012, p.524, grifo do autor) ensina: “o **ponto** assinala normalmente o fim de uma sequência declarativa de sentido completo sob a forma de período sintático.” Ambas declarações estão completas, mas ao tornar a linguagem “telegráfica”, a escritora destaca e confere a ambas o mesmo peso. Igualmente importante é mencionar que, mais adiante, ela compara o tom de pele de Jimmy com o do examinador: “Jimmy era claro como um bebê.” (LISPECTOR, 2016, p. 79) e faz isso no início de um novo parágrafo, entre parênteses, uma outra escolha de pontuação/paragrafação peculiar.

No que diz respeito à organização da mensagem verifica-se um Tema não marcado e tópico, o Participante, as mãos, que são o Novo na estrutura da informação. Em consequência, o Rema apresenta o Dado, bonitas; morenas, as características das mãos sobre as quais se fala.

A oração que contém o vocábulo cromático possui o verbo ser subentendido (as mãos *eram* muito bonitas; *eram* morenas). Pode-se pensar no verbo conjugado no pretérito imperfeito para que se faça um paralelismo com ter da oração precedente que indica o ‘dono’

das mãos. Assim como acontece na oração anterior, sobre o ruivo dos cabelos maternos, fala-se de uma característica com a qual o personagem nasceu – ele *sempre* teve as mãos morenas e bonitas. O adjetivo bonitas, definitivamente um elogio, ajuda a conferir à oração uma polaridade positiva. Ao ser pensado a partir do SA, o adjetivo se encaixa na questão da Reação (Apreciação), já que a narradora expressa sua opinião assim que olha para o examinador. E, mais uma vez, se identifica uma proposição, modo oracional declarativo.

Ao se considerar o verbo ser como subentendido, conclui-se que a oração é relacional porque se trata da atribuição de uma característica: o tom da pele das mãos. É intensiva porque esse tipo de oração utiliza os verbos ‘ser’ e ‘estar’ para caracterizar uma entidade, neste caso as mãos. Em suma, se observa uma oração relacional intensiva atributiva (o moreno é um atributo das mãos do examinador).

5) “Minha avó, [*uma velhinha amável e lúcida, a quem contei o caso,*] inclinou a cabecinha **branca** [*e explicou-me que os homens costumam construir teorias para si e outras para as mulheres.*”] (LISPECTOR, 2016, p.81, grifo meu).

Neste ponto da história a narradora já terminou seu namoro com Jimmy que, aliás, reage mal a isso. Depois do episódio, confusa e com um pouco de remorso, subentende-se que ela vai conversar com a avó. Antes, porém, da oração selecionada para este subitem 5, há outra: “Jimmy, **pálido** e desfeito, mandou-me para o diabo a mim e as minhas teorias.” (LISPECTOR, 2016, p. 81, grifo meu). Sobre palidez ver subitem 6 de *Miss Algrave* (item 3.2.4.3, p. 171).

A cor branca nesta oração pode ser pensada como um tom de cinza, pois é usada no modo denotativo: a narradora está falando dos cabelos da sua avó. Uma das acepções para branco no *Houaiss 2001*, a de número 6, aponta para a cor um uso por extensão (*p.ext.*) que é “de cor cinza-pálida brilhante; prateado [...]” e, dessa forma, pode-se afirmar que, quando se trata da cor de cabelos, a palavra branco se refere a um tom diferente, por exemplo, ao do branco da neve ou do algodão; trata-se de um acinzentado. Contudo cabe, neste caso, pensar na simbologia do branco como Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 144) expõem: “o branco é a cor da Sabedoria, vinda das origens e vocação do devenir do homem [...]”, isto porque ela busca a avó na hora de se aconselhar depois do término com Jimmy.

O verbo inclin conjugado no pretérito perfeito (assim como o contar do mesmo período) mostra que a ação acabou. Das orações que interessam a essa busca esta é a primeira que marca, de fato, que a história se localiza no passado. Tem-se uma oração material (visto que há uma ação: inclinar a cabeça), transitiva (há a presença de dois participantes: Ator – a

avó e Meta – a cabecinha branca) transformativa (a cabecinha já existe, mas tem sua posição alterada a partir da ação que a avó faz: incliná-la). Na perspectiva da metafunção interpessoal, a oração “minha avó inclinou a cabecinha branca [...]” confirma o predomínio do *corpus* que é de proposição, modo oracional declarativo. E a modalização se faz presente no diminutivo.

É importante destacar o diminutivo que, no português em sua variedade brasileira, pode significar mais do que algo pequeno. Bechara (2006, p. 141) explica que “a ideia da pequenez se associa facilmente à de carinho que transparece nas formas diminutivas das seguintes bases léxicas: paizinho, mãezinha, queridinha.” Em *Eu e Jimmy* pode-se imaginar que o mesmo se aplica à avó que é uma velhinha amável, que possui uma cabecinha branca e oferece à protagonista sua sabedoria ao afirmar que “[...] os homens costumam construir teorias para si e outras para as mulheres” (LISPECTOR, 2016, p.81).

No que diz respeito à organização da mensagem, ao se considerar apenas a oração com vocabulário cromático – inclinou a cabecinha branca – tem-se um Participante recuperável pelo contexto, minha avó. Sendo assim, Tema em elipse que apresenta o Dado na estrutura da informação e o Rema, apresenta o Novo, o que a avó fez: inclinou a cabeça.

3.2.4.2 *Felicidade clandestina* (livro: *Felicidade clandestina*)

Resumo do conto: A história narra a relação entre duas meninas: a arruivada, filha de um dono de livraria que, por isso, vive cercada por livros pelos quais não se interessa e a loura, adoradora de livros, mas que não pode comprá-los. Quando surge um exemplar de *Reinações de Narizinho* de Monteiro Lobato em sua casa, a arruivada aproveita a oportunidade para exercer domínio sobre a loura, que, sem pensar, se submete a uma rotina diária de humilhação: ir até à casa da colega para pedir emprestado o livro que nunca está disponível. Quem encerra o ciclo de pedido/negação é a mãe da menina arruivada ao descobrir o que está acontecendo e o caráter da própria filha.

Um enunciado com vocabulário cromático dentro do recorte proposto é analisado:

1) “Ela era gorda, baixa, **sardenta** e de cabelos excessivamente crespos, meio **arruivados**.” (LISPECTOR, 2016, p.393, grifos meus).

A oração deste subitem inicia o conto *Felicidade clandestina* que é narrado pela protagonista da história. Clarice Lispector não nomeia suas personagens, mas informa ao leitor as cores de seus cabelos: a narradora é uma menina loura e a vilã da história, uma

menina sardenta e arruivada. E é a descrição da antagonista que inicia o conto, o que indica iconicidade diagramática, pois de certa maneira a arruivada é o centro da história. É importante destacar que se escolhe chamar a loura de protagonista por ser esta a narradora, mas entende-se que as duas meninas possuem igual importância na história.

A oração de abertura é de interesse para este estudo em razão das palavras sardenta e arruivada. As sardas, marcas no rosto de cor acastanhada, também aparecem na personagem-título do conto *Miss Algrave* (ver subitem 2, item 3.2.4.3, p. 171). Aqui, na verdade, o uso é do adjetivo sardenta que, de acordo com o *Aulete digital*⁹⁹ significa que a pessoa tem a pele coberta de sardas. É necessário observar que a menina tampouco chega a ser ruiva como outras personagens do universo *clariceano* – ver as análises de e *Eu e Jimmy* (item 3.2.4.1, p. 162), *Miss Algrave* (item 3.2.4.3, p. 171), *Onde estivestes de noite* (item 3.2.4.4, p. 182) e *Tentação* (item 3.2.4.5, p. 201) – e sim arruivada, ou seja, seus cabelos são próximos ao ruivo, mas não são *exatamente* ruivos. De acordo com o *Aulete digital*¹⁰⁰, o verbete arruivado é remissivo e remete a arruivascado que é um adjetivo que significa “de tom ruivo ou quase ruivo.” Assim, se é possível entender o ruivo como um tom de vermelho, o arruivado pode ser visto como um tom do ruivo.

Se a antagonista é “pintada” em tons mais claros que as outras ruivas *clariceanas* identificadas nesta pesquisa, isso significa que ela está distante da simbologia do ruivo que aparece em outros contos? Ao se recordar que o simbolismo remete ao fogo do Inferno, delírios de luxúria, paixão do desejo capaz de consumir física e espiritualmente alguém, nota-se que Clarice Lispector não constrói para esta personagem uma trajetória nesse sentido. E não apenas porque se trata de uma criança, afinal em *Tentação* (ver item 3.2.4.5, p. 201) há a promessa de que a garota ruiva se transforme em uma mulher ousada no futuro. Em *Felicidade clandestina*, porém, o foco está no embate entre as duas meninas. Como já foi dito, a de cabelos arruivados desempenha o papel de vilã: ela é sádica. O que, em certa medida, reforça o conceito de que ter cabelos ruivos (ou quase ruivos) nos contos de Clarice Lispector é indicativo de meninas/mulheres que se comportam de modo diferente das outras. É importante mencionar que, ao longo do conto, entende-se que a protagonista mostra sua antagonista, no fundo, como uma miserável porque, ainda que milionária aos olhos da narradora quando criança, por ter acesso a muitos livros, a menina não consegue *sequer* ser arruivada, o que dirá ruiva e possuir toda a tempestuosidade que se apura como ligada a esse

⁹⁹ Acesso: 21/12/2018

¹⁰⁰ Acesso: 29/12/2019

tom de cabelo no universo *clariceano*. Desse modo, só lhe resta tirar prazer da humilhação que consegue impor à colega loura que, por sua vez, se submete a isso sem questionar já que seu interesse maior é ter acesso ao livro de Monteiro Lobato.

A oração deste subitem é organizada de maneira direta (metafunção textual) e o Participante está na posição do Tema não marcado e tópico (Ela). Como se trata do início da história, o Tema coincide com o Novo na estrutura da informação e o Dado coincide com o Rema. Clarice Lispector escolhe iniciar com o pronome pessoal e encerra este primeiro parágrafo com a informação mais importante a respeito da pessoa a quem o pronome se refere: “mas possuía o que qualquer criança devoradora de histórias gostaria de ter: um pai dono de livraria.” (LISPECTOR, 2016, p. 394). A iconicidade diagramática é percebida no movimento que leva o leitor, na primeira linha/oração do parágrafo, a ser apresentado a alguém que, nas palavras da narradora, é gorda, baixa, sardenta, com cabelos excessivamente crespos, dona de um busto enorme que a destacava entre as colegas achatadas e gulosa (ela enche os bolsos da blusa com balas). Ou seja, não é possível visualizar uma pessoa bonita ou delicada dentro dos padrões estéticos vigentes à época (o conto é de meados do século XX) depois dessa listagem de “atributos”, até que essa imagem se quebra com o período de encerramento. Esse período surge depois dos dois pontos e na oração final do parágrafo, a arruivada se mostra especial aos olhos da protagonista por ser a única a ter um pai dono de livraria. Pode-se supor que, de modo muito sutil, a narradora expõe sua inveja. É como se a menina arruivada não merecesse aquele pai ou aquela *sorte* (na perspectiva da narradora). Há, de fato, no início do parágrafo seguinte uma crítica ao comportamento da arruivada, pois a narradora escreve, “Pouco aproveitava.” (LISPECTOR, 2016, p. 393).

Na oração que interessa a este estudo, o processo identificado é o relacional (metafunção ideacional) e, assim, se tem uma oração relacional intensiva identificativa porque a menina é identificada a partir das características que são apresentadas. Ela é o Identificado, era é o Processo relacional identificativo e gorda, baixa, sardenta e de cabelos excessivamente crespos, meio arruivados é o Identificador. Sendo uma narração, o padrão de modo oracional declarativo/proposição da maioria dos contos do *corpus* é mantido; o interesse residindo (como também costuma ser o padrão) na expressão da modalidade (neste caso modalização por ser uma proposição) que, aqui, começa nos cabelos da antagonista. Eles não são apenas crespos, são excessivamente crespos – adjunto modal de intensidade. Azeredo (2012, p. 195) ensina que

a noção ‘de modo’ foi eleita pela tradição escolar como característica semântica típica dos advérbios em *-mente*. Sabemos, porém, que os valores semânticos desses

advérbios são variáveis de acordo com o funcionamento dos adjetivos de que derivam.

Neste caso o adjetivo é excesso que apresenta como acepção primária, de acordo com o *Aulete digital*¹⁰¹, “o que excede o normal ou o desejável.” Sendo assim, os cabelos da menina arruivada ganham uma carga negativa (aliás, a oração, como um todo, possui uma polaridade negativa) porque eles são crespos em um nível além do aceitável. Esses cabelos também são meio arruivados e esse advérbio marca para o leitor que, além de crespos em excesso, eles sequer são *mesmo* arruivados. A palavra meio é um ícone. Mesmo que na oração ela seja sintaticamente um advérbio, conduz o leitor a pensar em algo que não se realiza completamente e, dessa forma, identifica-se uma outra marca de negatividade associada à menina. Há, portanto, na escolha desses advérbios, a partir do SA, uma Gradação que se realiza no foco que é dado a esses atributos da personagem, há uma escolha em ressaltá-los usando advérbios que não seriam normalmente usados no sentido que são.

Antes do conto acabar ainda há o seguinte enunciado com vocabulário cromático: “Ela nos espiava em silêncio: a potência de perversidade de sua filha desconhecida e a menina **loura** em pé à porta, exausta, ao vento das ruas de Recife.” (LISPECTOR, 2016, p. 395, grifo meu). Trata-se do clímax da história, quando a mãe da menina arruivada descobre o que a filha anda fazendo com a loura. Mas sobre louro se fala em *Ele me bebeu* (ver item 3.2.2.2, subitem 1, p. 132) e, portanto, fica apenas o registro.

3.2.4.3 *Miss Algrave* (livro: *A via crucis do corpo*)

Resumo do conto: A protagonista deste conto é Ruth Algrave, uma mulher bonita, ruiva e solteira. Virgem e muito religiosa, ela leva uma vida comum e tediosa em Londres trabalhando como datilógrafa. Uma noite recebe a visita de Ixtlan, um extraterrestre de Saturno que aparece exclusivamente para amá-la. Ele promete voltar na próxima lua cheia, mas Miss Algrave depois desse encontro não consegue mais refrear seus desejos sexuais.

Seis enunciados com vocabulário cromático dentro do recorte proposto são analisados na ordem em que aparecem no conto:

¹⁰¹ Acesso: 22/12/2018

1) “Era **ruiva**, [*usava os cabelos enrolados na nuca em coque severo*].” (LISPECTOR, 2016, p. 529, grifo meu).

A oração que interessa ao estudo é a que inicia o período – era ruiva. Pensando na organização da mensagem primeiro a partir da metafunção textual e, depois, da iconicidade diagramática, se identifica um Tema em elipse na primeira oração: Ela. Azeredo (2012, p. 490) explica que “no enunciado, o termo elíptico é facilmente subentendido porque está presente em nosso espírito e sua compreensão depreende do contexto geral ou da situação” e é exatamente o caso nessa parte do conto, visto que orações precedentes (no mesmo parágrafo da oração em análise) esclarecem quem é a ruiva: “Seu chefe nunca olhava para ela e tratava-a felizmente com respeito, chamando-a de Miss Algrave. Seu primeiro nome era Ruth. (LISPECTOR, 2016, p.529)” e, assim, o Tema coincide com o Dado na estrutura da informação e, por consequência, o Rema com o Novo.

Com relação ao nível gráfico do período, ressalta-se sua pontuação. Clarice Lispector opta por separar as duas orações com uma vírgula, o que gramaticalmente está correto porque, como observa Azeredo (2012, p. 520), “a vírgula é tipicamente empregada nos casos de separação de orações ou termos coordenados sem a utilização de conectivo [...]”. Mas com a opção pela vírgula no lugar de um conectivo, a autora “força” seu leitor a fazer uma pausa e, assim, era ruiva ganha tanta atenção quanto usava os cabelos enrolados na nuca em coque severo.

Traz-se a segunda oração do período para esta análise pela escolha da escritora em adjetivar o coque de sua personagem. Ele não é um simples coque, é severo. O que a autora está fazendo é criar uma trilha que encaminha seu leitor para formular a imagem de Miss Algrave. Lembrando que o índice “[...] conduz o raciocínio a uma interpretação por contiguidade.” (SIMÕES, 2009, p. 77). De acordo com o *Aulete 2011* e o *Aulete digital*¹⁰² o adjetivo severo possui oito acepções. Considerando o contexto do conto e a personalidade de Miss Algrave que, por exemplo, não come carne porque é pecado (isso é revelado no início do conto), a acepção um, “concebido ou aplicado com rigor (punição severa)”; a acepção dois, “que não é indulgente, brando ou flexível (juiz severo); INFLEXÍVEL; RIGOROSO; RÍGIDO” e a sétima, de sentido figurado: “diz-se do que é expresso com sobriedade e firmeza”, podem ser pensadas como significados para o coque na oração analisada. Sendo assim, severo também é um ícone, pois um coque não pode ser qualificado de severo, no rigor das acepções lexicográficas.

¹⁰² Acesso: 15/08/2018

Era ruiva é uma oração relacional intensiva (metafunção ideacional), ou seja, caracteriza e identifica o sujeito (que, neste caso, é desinencial). Ruiva é o Atributo e, assim, Miss Algrave é qualificada e identificada. Para este estudo, como já mencionado, por exemplo, na análise de *Felicidade clandestina* (ver item 3.2.4.2, p. 168) o ruivo é percebido como um tom do vermelho. A simbologia do ruivo, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2017), é transcrita na análise de *Tentação* (ver subitem 4, item 3.2.4.5, p. 201). Aqui considera-se relevante apenas mencionar que se trata de uma simbologia negativa e que essa cor de cabelo evoca o fogo infernal, os delírios da luxúria e a paixão do desejo. Cabe também reforçar que nos contos deste item 3.2.4. da tese, Clarice Lispector traça uma trilha indicial que leva o leitor a acessar essa simbologia presente nas personagens femininas com cabelos arruivados, vermelhos e/ou ruivos – algumas de forma mais intensa e sexual (caso de *Miss Algrave*) e outra, de maneira mais sutil e ligada a desvios de caráter (caso da menina arruivada de *Felicidade clandestina*), para citar dois exemplos (fala-se mais disso no item 3.9, p. 326, que trata do uso das cores nos contos *clariceanos*). Neste conto especificamente, nota-se que Clarice Lispector traz essa simbologia do ruivo através dos índices e ícones que associa a Miss Algrave. Nesse ponto do conto, o leitor já viu a carne (vermelha) ligada ao pecado que aparece no enunciado “Porque comer carne ela considerava pecado.” (LISPECTOR, 2016, p. 529) – e que não é analisada já que carne, nesse caso, possui sentido de alimento – e no enunciado deste subitem 1, no qual se informa ao leitor que a protagonista é ruiva. Contudo, uma informação muito relevante é apresentada: ela prende seus cabelos da cor do fogo impuro em um coque. Não um coque comum, um coque severo.

A partir da metafunção interpessoal se identifica uma proposição, pois é uma troca de informação entre a autora e seus leitores. Trata-se do modo oracional declarativo e por ser uma sentença afirmativa – era ruiva – a polaridade é positiva já que ela *sempre* é ruiva, é uma característica genética. Por ser uma proposição, o tipo de modalidade é a modalização. Lembrando que a modalidade é a forma como o escritor interfere sobre o que é dito, levanta-se a hipótese de que a autora marca sua interferência através da oração inteira que se segue: usava os cabelos enrolados na nuca em coque severo e isso se deve a escolha do adjetivo severo para qualificar o coque (algo já observado anteriormente).

2) “Tinha muitas **sardas** e pele tão clara e fina que parecia uma seda **branca**.” (LISPECTOR, 2016, p. 530, grifos meus).

O enunciado deste subitem 2 é composto por duas orações, na primeira – (Ela) tinha muitas sardas e pele tão clara e fina – no que diz respeito à organização da mensagem, não

se verifica nada de muito diferente da oração vista no subitem 1 desta análise. Provavelmente porque elas pertencem ao mesmo parágrafo e a progressão temática indica que Clarice Lispector dedica o parágrafo a apresentar sua protagonista. Sendo assim, se verifica um Tema em elipse com o ela recuperável, pois é o Participante e o Dado; a informação que o leitor já intuí pelo contexto. O Rema, o restante da oração – tinha muitas sardas e pele tão clara e fina – é o elemento Novo, porque são novas informações a respeito da aparência de Miss Algrave.

Mas ela não tem sardas e pele clara e fina simplesmente: tem *muitas sardas* e sua pele é *tão* clara e fina; há, portanto, uma Gradação a partir da SA, sendo uma proposição/mo oracional declarativo. De acordo com Azeredo (2012, p. 192) uma das características típicas do advérbio é sua “[...] função modificadora e a mobilidade posicional em relação ao termo que ele modifica.” Neste caso são advérbios de intensidade e seu uso não é algo aleatório, pois existe um sistema de escolhas à disposição do falante/escritor e, como explica Simões (2009, p. 84), “[...] a iconicidade diagramática verbal se funda originalmente a partir das escolhas léxicas do enunciador para a produção do seu texto [...].” Dessa forma, compreende-se que a autora enfatiza esses aspectos da personagem e, assim, percebe-se que mesmo que tenha uma pele tão clara, fina e, como logo se verá, branca como seda, essa pele é manchada.

E são exatamente as sardas o motivo da seleção dessa oração, porque elas possuem cor. Fala-se brevemente disso em *Felicidade clandestina* (ver subitem 1, item 3.2.4.2, p. 168) e, aqui, se falará mais detalhadamente. O *Aulete 2011* e o *Aulete digital*¹⁰³ trazem como primeira acepção para o substantivo masculino: “cada uma das pequenas manchas acastanhadas que surge esp. na pele de pessoas claras expostas à luz solar [...]”; e a segunda acepção também auxilia na visualização da cor: “cada uma das manchas de coloração castanho-clara que surgem na pele de certas pessoas, esp. as muito brancas, o que se deve ao aumento de deposição de melanina [...].” Sendo assim, a sarda é uma mancha de cor acastanhada, ou seja, um tom do castanho. Acredita-se que o objetivo da autora é apenas descrever fisicamente sua personagem, apesar de também parecer razoável afirmar que as sardas funcionam como indicativo de que nada em Miss Algrave é puro (branco), ainda que ela se esforce, no início do conto, para ser uma mulher virtuosa. Essa é uma escolha racional que vai contra sua natureza que a vence, por fim.

A partir da metafunção ideacional identifica-se um processo relacional e a oração é relacional possessiva porque Miss Algrave *tem* as sardas e *tem* a pele, ou seja: Ela (o sujeito desinencial, o Participante entendido pelo contexto) é o Possuidor; tinha muitas sardas e pele

¹⁰³ Acesso: 15/08/2018

tão clara e fina é o Possuído. É também uma declaração, uma proposição/modo oracional declarativo (metafunção interpessoal) e há coerência nessas escolhas da autora porque o parágrafo é dedicado à descrição da personagem. Como se trata de uma proposição, se tem uma modalização (tipo de modalidade) que se traduz em uma usualidade porque ela nasceu assim.

A segunda oração do período – que parecia uma seda branca – foi selecionada pela presença da cor branca. Leonardo da Vinci, afirma Pedrosa (1989, p.117), lhe negava “[...] a qualidade de cor”, porém, mais adiante, acrescenta que “do ponto de vista físico, o branco é a soma das cores, psicologicamente é a ausência delas [...]” (PEDROSA, 1989, p. 117). Como é dito que a pele de Miss Algrave é tão clara quanto uma seda branca, pode-se novamente afirmar que o tão intensifica a cor clara de sua pele, isto porque é impossível uma pele ser realmente branca. Azeredo (2012, p. 337) afirma que “o ato de comparar permeia boa parte das atividades de reconhecimento e compreensão de tudo o que está à nossa volta, porque em geral tentamos enquadrar o novo e o desconhecido em categorias já conhecidas.” Ainda que novo e desconhecido não se apliquem nesse caso, pode-se levantar a hipótese de que é a dificuldade de descrever um tom de pele que leva a escritora a optar pelos advérbios e pela comparação com o tecido seda. É a comparação com o tecido nobre, aliás, que torna compreensível ao leitor também a maciez da pele e, por isso, incorpora-se a colocação seda branca ao verbete branco, como uma das corporificações da cor como tom de pele, mas com textura definida: macia.

Ainda sobre o branco, explicam Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 141, grifos dos autores) que esta

[...] é uma cor de **passagem**, no sentido a que nos referimos ao falar dos ritos de passagem: e é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento.

Miss Algrave, o conto, em certa medida, é a história de um rito de passagem (como se verá ao longo da análise) e ainda que não seja possível afirmar que a escritora conhecia essa simbologia ligada ao branco, ela será trazida ao leitor pelo rumo que a história toma. O branco *está* em *Miss Algrave* e, mais adiante, dará lugar ao ruivo que também já está, mas ainda não foi *assumido*.

A partir da metafunção textual, o Tema marcado é textual visto ser realizado pelo pronome relativo que, escolha da escritora ao invés de uma vírgula (que também caberia) e, assim, o período é lido de uma vez só, sem interrupções. É importante observar que o que

mantém a coesão com a oração precedente e, por esse motivo, o leitor já sabe que o que se parece com a seda branca é a pele tão clara e fina da protagonista. A comparação é, portanto, o elemento Novo na estrutura da informação.

O Processo identificado é o relacional (metafunção ideacional) e, assim, a oração é relacional intensiva atributiva porque é a pele que está sendo caracterizada. É uma proposição/modo oracional declarativo e a modalização indica uma polaridade positiva porque Miss Algrave *sempre* tem a pele clara, fina, branca e macia. Ela nasceu assim.

3) “Os cílios também eram **ruivos**.” (LISPECTOR, 2016, p.530, grifo meu.)

Nesta oração destaca-se o advérbio também, pois ainda que a oração esteja no mesmo parágrafo que a oração que fala do coque severo da personagem (ver subitem 1 desta análise), quando há a menção da cor do cabelo de Ruth Algrave, não está exatamente a seguir desta. Escreve Lispector (2016, p. 529, grifos meus), “era **ruiva**, usava os cabelos enrolados na nuca em coque severo. Tinha muitas **sardas** e pele tão clara e fina que parecia uma **seda branca**. Os cílios também eram **ruivos**. Era uma mulher bonita.”

Supõe-se que a intenção de Clarice Lispector seja a de reforçar a imagem do ruivo (cor) na mente de seu leitor. Como já mencionado nesta análise, considera-se que a autora traz a simbologia do ruivo, a cor do fogo impuro, para seu conto através de índices e ícones. De acordo com Simões (2009, p. 79),

[...] a atividade de leitura é uma co-produção textual que precisa ser negociada entre os “parceiros” (autor/enunciador e leitor/enunciário/co-autor). Tal negociação é deflagrada pelas marcações linguístico-icônicas que se apresentam ao leitor como elementos mapeadores do texto, uma vez que revelam a organização das micro-estruturas que se combinam e constroem o tecido textual; ao mesmo tempo que ativariam esquemas mentais indispensáveis à captação dos possíveis referenciais do enunciador, associando-os (ou não) aos referenciais do leitor [...].

A iconicidade diagramática pode ser observada se considerando a oração seguinte à analisada (ainda que não tenha vocabulário cromático). Elas aparecem da seguinte maneira no texto: “Os cílios também eram **ruivos**. Era uma mulher bonita.” (LISPECTOR, 2016, p. 530, grifo meu). A escritora impõe o ritmo da leitura com os pontos finais e encerra o parágrafo da descrição física com um elogio. A primeira oração, a que traz o item do vocabulário cromático, está na ordem direta, ou seja, Tema não marcado e que oferece ao leitor o Novo, pois o também marca o esperado, o recuperável: até os cílios de Miss Algrave são ruivos.

No que diz respeito às metafunções ideacional e interpessoal, a oração com vocabulário cromático não apresenta novidades diante do que já foi visto na análise desse conto: trata-se de oração relacional intensiva atributiva, pois caracteriza os cílios de Miss

Algrave e é uma proposição (modo oracional declarativo) por ser uma afirmativa que fornece informações ao leitor. O advérbio também funciona como recurso linguístico de interpessoalidade porque é através dele que Clarice Lispector torna óbvio que os cílios são ruívos.

A partir do SA, a oração que encerra o parágrafo descritivo da personagem-título – era uma mulher bonita – ainda que não traga vocabulário cromático dentro do recorte proposto, merece novamente destaque. Isto porque nela a autora demonstra Apreciação que, em termos gerais, explicam Martin e White (2005, p. 56)¹⁰⁴ pode ser dividida em “[...] nossas reações a coisas (‘elas capturam nossa atenção?’ ‘elas nos agradam?’), a sua composição (equilíbrio e complexidade) e seu valor (quão inovadora, autêntica, oportuna etc.)”. A Apreciação apresenta níveis (Reação/Composição/Valor) e, neste caso, é uma expressão de Reação. A autora resume toda as descrições com o adjetivo bonita; conceito que, aliás, ela reforça no parágrafo seguinte contando ao leitor que a própria Miss Algrave aprecia sua aparência: “orgulhava-se muito de seu físico: cheia de corpo e alta. Mas nunca ninguém havia tocado nos seus seios.” (LISPECTOR, 2016, p. 530). Vale mencionar que essas duas últimas orações sobre a percepção da personagem sobre seu próprio físico formam um parágrafo curto e único.

4) “E passou a mão pelos seus seios. Rosas **negras**.” (LISPECTOR, 2016, p. 533, grifo meu.)

O que acontece na história até se chegar a esse ponto: o quarto de Miss Algrave, no meio da noite, é invadido por um extraterrestre vindo de Saturno que se chama Ixtlan. O alienígena veste somente um manto, “o manto que cobria o seu corpo era da mais sofrida cor **roxa**, era **ouro** mau e **púrpura** coagulada.” (LISPECTOR, 2016, p.533, grifos meus).

Antes das duas orações selecionadas para este subitem 5, é importante registrar que há, no conto, outra com vocabulário cromático dentro do recorte proposto: “Ixtlan era **branco** e pequeno.” (LISPECTOR, 2016, p.533, grifo meu). Nota-se que o alienígena é branco como a protagonista, mas como observações a respeito da cor como tom de pele já foram feitas no subitem 2 desta análise, fica, como mencionado, apenas o registro.

Neste momento da história, Miss Algrave fica nua diante de Ixtlan e as duas orações selecionadas para este subitem são as últimas do parágrafo ao qual pertence a que menciona que o alienígena é branco e pequeno. A iconicidade diagramática neste parágrafo se organiza

¹⁰⁴ No original: “[...] our ‘reactions’ to things (do they catch our attention; do they please us?), their ‘composition’ (balance and complexity), and their ‘value’ (how innovative, authentic, timely, etc.).”

da seguinte maneira: há o posicionamento da descrição física de Ixtlan no meio do parágrafo e a finalização com a frase rosas negras. Observa-se que, mais uma vez, a autora do texto, Clarice Lispector, recorre ao ponto final (iconicidade diagramática) para separar uma oração e uma frase que poderiam ser unidas de outra forma, inclusive de uma maneira que fornecesse algum tipo de explicação mais clara a respeito do que são as rosas negras. Trabalha-se com a hipótese de que as rosas negras sejam os seios de Miss Algrave já que não podem ser as mãos do visitante que é branco.

A palavra rosa é um ícone para a flor que, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 788), “é famosa por sua beleza, sua forma e seu perfume (...) O aspecto mais geral deste simbolismo floral é o da manifestação, oriunda das águas primordiais, sobre as quais se eleva e desabrocha.” Miss Algrave desabrocha nas mãos de Ixtlan, ela se transformará não apenas em uma mulher, mas em uma pessoa diferente. Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 788) acrescentam que “a rosa tornou-se símbolo do amor e mais ainda do dom do amor, do amor puro (...)” Outra simbologia apontada pelos mesmos Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 788) é a da iconografia cristã na qual a rosa é “(...) ou a taça que recolhe o sangue de Cristo, ou a transfiguração das gotas desse sangue, ou o signo das chagas de Cristo” e completam, “por sua relação com o sangue derramado, a rosa parece ser frequentemente o símbolo de um renascimento místico.” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2017, p.789). Pode-se, a partir dessa simbologia, traçar um paralelo com a história do conto, visto que depois da noite com Ixtlan, Miss Algrave “renascerá”. O negro, na verdade, pode ser pensado como um tom muitíssimo escuro de vermelho.

A oração se inicia com a conjunção e, sendo necessário recuperar a oração precedente no parágrafo: “Deitou-se ao seu lado na cama de ferro.” (LISPECTOR, 2016, p. 533). É Ixtlan que se deita ao lado de Miss Algrave e, assim, repete-se uma observação recorrente nas análises desta tese: a autora do texto escolhe pontos finais para separar as orações, tornando-as curtas e objetivas ao invés de uni-las em um único período. O e ainda que esteja iniciando a oração pode ser visto como elemento conectivo em relação à oração precedente, logo, ocupa o lugar do Tema que, por isso, é não marcado e textual por ser realizado por uma conjunção (é também o Dado por ser coesivo). O Rema é todo o restante: passou as mãos pelos seus seios. Rosas negras que é, portanto, o Novo na estrutura da informação.

A partir da metafunção ideacional pode-se identificar um processo material que indica contato – passar as mãos – e, assim, se tem uma oração material intransitiva transformativa. É intransitiva porque existem dois Participantes (as mãos de Ixtlan e os seios de Miss Algrave) e

transformativa porque os seios já existem previamente, o que acontece é uma alteração com relação ao estado inicial já que os seios nunca haviam sido tocados antes.

A análise de acordo com a metafunção interpessoal mantém o padrão do conto: modo oracional declarativo/proposição.

5) “[*Soltara os cabelos bastos*] [*que*] eram uma beleza de **ruivos**. [*Ela parecia um uivo.*]” (LISPECTOR, 2016, p. 536, grifo meu).

Miss Algrave deixa de ser virgem, Ixtlan parte e diz que voltará. Ela, contudo, se torna outra mulher e muda de comportamento. Passa a comer carne sangrenta, bebe vinho tinto, quer comprar um vestido vermelho – com a mudança de atitude, o vermelho domina a vida da protagonista.

A narrativa prossegue com os novos pensamentos e as mudanças no comportamento de Miss Algrave; surge uma oração que traz vocabulário cromático dentro do recorte proposto, mais uma vez com a palavra ruiva. Inicia-se um parágrafo com “tinha lhe perguntado [*a Ixtlan*] por que a havia escolhido. Ele dissera que era por ela ser **ruiva** e virgem.” (LISPECTOR, 2016, p.534). Como já visto na análise deste conto, o ruivo simbolicamente evoca o fogo infernal devorador, os delírios da luxúria, a paixão do desejo, o calor *de baixo*, que consomem o ser físico e espiritual; já o vermelho é o fogo límpido do amor celeste. A autora cerca sua personagem com o vermelho, mas é o fato dela ser ruiva (e não uma ruiva qualquer, uma ruiva virgem) que a tornou especial para o extraterrestre. Considerando a simbologia, pode-se levantar a hipótese de que a combinação cabelos ruivos+virgindade seja vista como rara numa adulta a ponto de tornar essa mulher especial, “digna” da visita de um extraterrestre de Saturno.

Em seguida, ainda no mesmo parágrafo ao qual a frase que se analisa pertence, lê-se: “Sentia-se *bestial*”, era assim que Miss Algrave sentia-se por ter sido escolhida. Ainda que no português europeu bestial seja equivalente a algo excelente (significado que até cabe aqui), uma das acepções para o adjetivo, de acordo com o *Aulete 2011* e o *Aulete digital*¹⁰⁵ é por extensão: “que é imoral, devasso”. Diante do contexto da história pensar no adjetivo com essa acepção por extensão parece coerente para esta pesquisa, pois conversa com a trajetória que a personagem segue do encontro com Ixtlan em diante. Não se considera isso por algum julgamento moral e sim baseando-se na personalidade e nas opiniões da protagonista antes de Ixtlan entrar em sua vida. Uma outra leitura seria a de *bestial* remetendo a *besta*, ‘animal’.

¹⁰⁵ Acesso: 27/08/2018.

Pode-se entender que haja um sentimento de vitalidade animal, relacionado ao próprio sexo, e isso não seria nem necessariamente bom nem ruim, apesar de *besta* fazer referência a um animal irracional e, geralmente, feroz.

Já o período ao qual a oração com vocabulário cromático selecionada para este subitem 5 pertence, finaliza o parágrafo que fala da decisão de Miss Algrave de virar prostituta (ela decide buscar homens na rua enquanto espera por Ixtlan). Ainda que não acrescente novo sentido ao vocábulo ruiva, a importância desse enunciado está na sua contribuição para a construção do conceito do que é ser ruiva nos contos *clariceanos*.

A TIV ensina que a diagramação do texto é um índice de leitura, sendo assim, não é coincidência que Clarice Lispector termine com ela parecia um uivo. Há a óbvia rima com ruivo, mas um uivo é um grito. Mais precisamente, de acordo com o *Aulete 2011* e *Aulete digital*¹⁰⁶, “voz lamentosa e aguda de cão, lobo e outros animais; grito de dor, raiva etc. (no sentido figurado)”. Assim, ainda que a opção pela prostituição possa ser moralmente questionável, pode-se cogitar que a autora esteja, com essa comparação, enfatizando o momento de libertação de Miss Algrave, até porque o parágrafo posterior começa com a seguinte constatação da personagem: “aprendera que valia muito” (LISPECTOR, 2016, p.536).

Como já foi dito o uivo está atrelado ao ruivo e é a oração eram uma beleza de ruivos que interessa, de fato, a este estudo. Já foi bastante observada a simbologia do ruivo e a forma que Clarice Lispector usa índices para trazê-la ao leitor, sendo o índice mais significativo o momento em que Ixtlan revela que escolheu Miss Algrave por ela ser ruiva e virgem. É importante notar que é neste ponto do conto que a personagem “assume” que é ruiva no sentido simbólico apresentado, ligado à luxúria e, enfim, abandona seu comportamento do início da história, fruto de escolhas conscientes como não comer carne e manter-se virgem. Agora, Miss Algrave gosta dos seus cabelos bastos e não os prende mais em um coque severo: ela os solta porque são uma beleza. A organização da mensagem (metafunção textual), especificamente na oração com vocabulário cromático – eram uma beleza de ruivos – traz um Tema em elipse com o Dado no que diz respeito à informação e um Rema que traz o Novo.

Beleza, por sua vez, é um ícone, pois a palavra traz à mente do leitor a perfeição estética. Observando o período completo – soltara os cabelos bastos que eram uma beleza de ruivos – é possível afirmar que é evocada a imagem de uma mulher sensual e consciente de que é bonita. De acordo com a metafunção ideacional, a oração eram uma beleza de ruivos é

¹⁰⁶ Acesso: 28/08/2018

um processo relacional; mais especificamente trata-se de uma oração relacional atributiva intensiva. Atributiva porque beleza de ruivos é um atributo dos cabelos e intensiva porque os cabelos são uma beleza de ruivos.

A partir da metafunção interpessoal há, como é o padrão do conto, uma declaração por parte da autora e, assim, proposição/modo oracional declarativo. Com relação a modalidade (neste caso modalização) observa-se, como recurso linguístico um adjunto de comentário que se apresenta na escolha do artigo uma que, ainda que seja artigo indefinido, assume um caráter intensificador para o adjetivo beleza. A polaridade é positiva e, analisando a oração via SA, verifica-se uma Apreciação (Reação) em razão da qualidade daquele cabelo: uma beleza.

6)“Era casado com uma mulher **pálida** e insignificante, a Joan, e tinha uma filha **anêmica**, a Lucy.” (LISPECTOR, 2016, p. 536, grifos meus).

Este enunciado pertence ao penúltimo parágrafo do conto e fala de Mr. Clairson, o chefe de Miss Algrave que, neste ponto da história, decide largar o emprego da datilógrafa e seduzir seu chefe. A protagonista acredita que será fácil torná-lo seu amante porque “era casado com uma mulher **pálida** e insignificante, a Joan, e tinha uma filha **anêmica**, a Lucy.” (LISPECTOR, 2016, p. 536, grifos meus).

Uma primeira observação a ser feita é a escolha da escritora em usar artigos definidos na frente dos nomes próprios da mulher e da filha de Mr. Clairson. Lapa (1988, p. 89), sobre os artigos precedendo o nome próprio, afirma que a pessoa apontada pelo artigo “[...] torna-se mais familiar”. Mas observa que “[...] a demasiada familiaridade com um homem pode trazer como resultado um aviltamento das suas qualidades” (LAPA, 1988, p.89). Pode-se levantar a hipótese de que os artigos sirvam para dar um tom pejorativo ainda mais acentuado aos adjetivos pálida para a esposa e anêmica para a filha de Mr. Clairson. Essas escolhas lexicais ativam na mente do leitor imagens de duas mulheres bem diferentes de Miss Algrave: enquanto a protagonista é ruiva e vive cercada de tons de vermelho, a cor do sangue, a esposa e a filha de seu patrão são desprovidas de cor e, mais do que isso no caso de Lucy: menos sangue do que o normal. O *Aulete 2011* e o *Aulete digital*¹⁰⁷ trazem como acepção primária para pálido/a: “descolorado, sem cor (diz-se da pele, esp. do rosto)” e, para anêmico/a: liga-se a anemia e significa “diminuição do número e/ou do volume de glóbulos vermelhos ou do teor

¹⁰⁷ Acesso: 01/09/2018

de hemoglobina no sangue.” O *Dicionário etimológico Cunha* é mais preciso na coloração ligada ao vocábulo: “diz-se de pele descorada, amarelada.” Dessa maneira, para este estudo, pálido surge como um tom de amarelo e um tom de pele.

Essa concepção, a ideia do amarelo ser valorativamente equivalente a pálido no universo *clariceano*, é uma construção. Em *Feliz Aniversário* (ver subitem 1, item 3.6.1.3, p. 269) e *A menor mulher do mundo* (ver subitem 2, item 3.6.1.1, p. 260), por exemplo, esse sentido também é elaborado pela autora. Sendo assim, pálido é uma das corporificações de amarelo no vocabulário cromático analógico elaborado ao fim dessas análises.

De acordo com a metafunção ideacional, o período apresenta uma primeira oração com processo relacional e, neste caso, trata-se de uma oração relacional atributiva identificativa. Isto porque Mr.Clairson (o Identificado) era (processo relacional identificativo) casado com uma mulher pálida e insignificante, a Joan (identificador), ou seja, ele é identificado a partir de sua esposa. A segunda oração do período, por sua vez, apresenta um processo relacional, mas é uma oração relacional atributiva possessiva. Mr. Clairson tinha (relação de posse) uma filha anêmica, a Lucy (possuído).

A primeira oração do período – era casado com uma mulher pálida e insignificante, a Joan – apresenta a mensagem organizada (metafunção textual) com uma Tema em elipse que traz para a estrutura da informação o Dado (pois o leitor é capaz, pelo contexto, de recuperar que o Participante é Mr. Clairson) e o Novo, mais uma vez, localiza-se no Rema, visto se tratar da descrição de Joan, a esposa. A segunda oração - tinha uma filha anêmica, a Lucy – apresenta a mensagem organizada da mesma forma.

E, para finalizar, a metafunção interpessoal mantém o padrão de todo o conto: é uma declaração e, por isso, proposição/modo oracional declarativo.

3.2.4.4 *Onde estivestes de noite* (livro: *Onde estivestes de noite*)

Resumo do conto: O conto narra, em sua primeira parte, uma noite comandada pelo ser andrógino Ele-Ela /Ela-Ele. Em uma atmosfera de sonho, um grupo de pessoas denominado de “os malditos”, participa de uma celebração que mistura festa e culto e na qual não falta misticismo, sexualidade e magia. Mas quando o dia amanhece, Ele-Ela /Ela-Ele desaparece e todos “os malditos” são novamente pessoas comuns.

Nove enunciados com vocabulário cromático dentro do recorte proposto são analisados na ordem em que aparecem no conto:

1) [*o que acontecia a uma pessoa quando esta não atendia ao chamado da noite: acontecia que*] “na cegueira da luz do dia a pessoa vivia na **carne aberta**” [*e nos olhos ofuscados pelo pecado da luz*]” (LISPECTOR, 2016, p.484, grifo meu).

É importante começar localizando graficamente (iconicidade diagramática), no parágrafo, o período ao qual pertence a oração que será analisada neste subitem. Lispector (2016, p. 484, grifos meus) escreve:

Ele-ela contou-lhes dentro de seus cérebros – e todos ouviram-na dentro de si – o que acontecia a uma pessoa quando esta não atendia ao chamado da noite: acontecia que **na cegueira da luz do dia a pessoa vivia na carne aberta** e nos olhos ofuscados pelo pecado da luz – a pessoa vivia sem anestesia o terror de se estar vivo.

Nota-se que Clarice Lispector isola o período ao qual pertence a oração deste subitem (em negrito na citação) com dois travessões ou travessão duplo, como nomeia Bechara (2006, p.612), que também ensina que “o travessão pode substituir vírgulas, parênteses, colchetes, para assinalar uma expressão intercalada.” Graficamente a escritora marca uma pausa mais forte no seu discurso, chamando a atenção do leitor para a informação de que ao não atender ao chamado da noite, a pessoa se condenava a viver na cegueira da luz do dia e faz isso de carne aberta.

Ao se observar a organização da mensagem (metafunção textual) identifica-se na posição do Tema uma circunstância de localização: na cegueira da luz do dia. Quando a pessoa vivia na carne aberta por não atender ao chamado da noite? Na cegueira da luz do dia. O Tema é tópico e marcado, apresentando o Novo na estrutura da informação. O Dado apresenta quem é o Participante e o que ele faz na cegueira da luz do dia, pois o leitor já sabe que algo é feito ou acontece naquele momento. E o Rema: a pessoa vivia na carne aberta.

O vocábulo carne é ícone para o vermelho, fala-se dele no subitem 6 de *Tentação* (ver item 3.2.4.5, p. 201). Aqui examina-se a colocação carne aberta que, acredita-se, também funciona como ícone visto possuir potencial de ativação de imagens mentais ligadas ao vermelho. Considera-se razoável fazer uma comparação entre carne aberta e a expressão dicionarizada (*Aulete 2011 e Aulete digital*¹⁰⁸) em carne viva que significa “esfolada (ferida), sem a pele”. Carne aberta leva o leitor a imaginar além: traz à mente o corpo realmente aberto. O que acontece é que na história do conto, quem não atende ao chamado da noite escolhe ir pelo dia da maneira que a colocação suscita: sem pele, ferido e sangrando (e a cor

¹⁰⁸ Acesso: 07/10/2018

desse estado não é outra senão o vermelho). Entende-se, porém, que não seja uma carne *realmente* aberta, a ideia evocada é de vulnerabilidade (a pessoa vivia na carne aberta). Isto porque a pessoa que assim vive não atende ao chamado da noite, ou seja, não realiza suas fantasias e perversões na presença de Ele-ela /Ela-ele. Ao longo do conto se subentende que esse tipo de pessoa é alguém reprimido, medroso, vulnerável diante do mundo; sendo o exemplo mais claro dessa ideia a personagem Psiu – sobre a qual se fala mais adiante nos subitens 5 e 6 desta análise.

A partir da metafunção ideacional é possível identificar um processo existencial, porque o verbo viver, de acordo com o *Dicionário Seleções*, apresenta existir como um equivalente. Halliday e Matthiessen (2004, p.171)¹⁰⁹ explicam que o processo existencial está

[...] na fronteira entre o ‘relacional’ e o ‘material’ estão os processos relacionados à existência pelo qual os fenômenos de todos os tipos são simplesmente reconhecidos como ‘ser’ – no sentido de existir, ou acontecer [...].

Sendo assim, como já mencionado, na cegueira da luz do dia atua como Circunstância de localização (tempo), a pessoa atua como Existente e vivia na carne aberta é o Processo existencial. O verbo viver está no pretérito imperfeito e a oração, na perspectiva da metafunção interpessoal, é uma declaração, ou seja, modo oracional declarativo/proposição. Sendo proposição, tem-se uma modalização e, examinando a oração consultando a FIGURA 1 (ver p.41), se percebe a questão da usualidade porque viver na cegueira da luz do dia é algo que *sempre* acontece aos que não atendem ao chamado da noite. Aliás, na cegueira da luz do dia é o recurso modalizador de Clarice Lispector nesta oração: a luz do dia cega a quem não atende ao chamado da noite e a consequência é viver no sofrimento, na vulnerabilidade – na carne aberta. Pode-se entender como uma advertência a respeito de uma consequência inevitável.

Cabe mencionar que entre o enunciado deste subitem 1 e o do próximo, subitem 2, há no conto o seguinte enunciado com vocabulário cromático: “esta **carne** que se move apenas porque tem espírito.” (LISPECTOR, 2016, p.484, grifo meu). Sobre a associação carne/vermelho ver subitem 6 de *Tentação*, item 3.2.4.5, p. 201.

¹⁰⁹ No original: “[...] on the borderline between the ‘relational’ and the ‘material’ are the processes concerned with existence, the existential, by which phenomena of all kinds are simply recognized to ‘be’ — to exist, or to happen [...]”.

2) “Das **bocas** escorria saliva grossa, amarga e untuosa, e eles se **urinavam** sem sentir.” (LISPECTOR, 2016, p. 484, grifo meu).

Diante do delírio coletivo que “os malditos” experimentam na presença do Ele-ela/Ela-ele, a autora passa a descrever com detalhes o que acontece com esse grupo de indivíduos. O período deste subitem 2 inicia um parágrafo (iconicidade diagramática) que trata do comportamento das pessoas no local e, mais especificamente, dos líquidos produzidos pelo organismo humano: saliva, urina, leite materno e cuspe.

Em das bocas escorria saliva grossa, amarga e untosa, a palavra boca evoca o vermelho não apenas em razão dos lábios, mas também porque a boca, o órgão, engloba a garganta, a língua, o palato – tudo no tom de vermelho característico do corpo humano (existem também os dentes dentro da boca, mas considera-se que o vermelho se impõe e é a cor que o senso comum associa ao órgão, sendo a palavra icônica). De acordo com o *Aulete digital*¹¹⁰ a boca, o órgão, liga-se às três primeiras acepções da palavra,

1. Cavidade do rosto, nos seres humanos, ou da cabeça, nos animais, por onde se ingerem os alimentos. 2. Parte externa da cavidade bucal, formada pelos lábios: *beijo na boca*. 3. Anat. Primeiro órgão do sistema digestório, e um dos que compõem o sistema respiratório e o aparelho fonador.

A oração se inicia pela Circunstância de localização porque é daquelas bocas, de dentro delas, que escorre a saliva e, por isso, o Tema é tópico e marcado, trazendo o Novo na estrutura da informação. O Rema, portanto, apresenta o Dado: o que acontece de fato naquelas bocas, o escorrer de saliva grossa, amarga e untuosa. O verbo escorrer no pretérito imperfeito (o que auxilia na ideia de continuidade, de algo que não para) demonstra um processo material, é algo que as bocas *fazem* (ainda que, possivelmente, de forma involuntária). A saliva escorre *a partir* delas – das bocas. Essas bocas já existem e quando a saliva escorre, elas mudam porque antes estavam secas e, assim, a oração é material transitiva transformativa.

O modo oracional é o declarativo/proposição e, a partir do SA, nota-se que há uma Apreciação, uma Reação a respeito da qualidade daquela saliva que é grossa, amarga e untuosa. A polaridade negativa se expressa na escolha dessas qualidades que demonstra que é uma saliva marcante na sua aparência e sabor; os adjetivos dão força àquela saliva e tornam a narrativa não apenas muito visual, mas desagradável.

Esse sentimento de mal-estar continua a ser provocado na oração seguinte porque em eles se urinavam sem sentir, o verbo urinar funciona como ícone para o amarelo a partir da

¹¹⁰ Acesso: 14/09/2019.

associação que se faz entre a cor e o que se produz após urinar, a urina. O tom ideal (saudável) da urina é o amarelo-claro¹¹¹. O verbo urinar, portanto, funciona como ativador na mente do leitor para que ele pense na cor amarela (iconicidade lexical) que, neste caso, é usada no sentido denotativo, pois, de acordo com o *Aulete 2011* e o *Aulete digital*¹¹² a urina é “um líquido amarelado que contém substâncias metabólicas, é produzido pelos rins e eliminado através da uretra.” Outra explicação na qual se encontra a cor amarela para a urina é a do dicionário de termos médicos (*on-line*) da *Dicionários Porto Editora*¹¹³ :

líquido orgânico excretado pelos rins e eliminado para o exterior, após passar pelo aparelho urinário (bacinete, uretero, bexiga e uretra). A urina tem uma cor amarela âmbar e é constituída por 95% de água e 5% de diversas substâncias (ureia, ácido úrico, ácido hipúrico, creatinina, urobilina e sais minerais como cloreto de sódio, fosfatos alcalinos, sulfatos e carbonatos, etc.).

O processo (metafunção ideacional) identificado na oração é o comportamental, visto que urinar é um comportamento fisiológico. Assim sendo, o Comportante se encontra no Participante eles, o Processo comportamental é se urinavam e sem sentir é uma Circunstância de modo (como eles urinavam? Sem sentir).

A mensagem é organizada na ordem direta (metafunção textual) com o Participante – eles – ocupando o lugar de Tema que, neste caso, é não marcado e tópico. Na estrutura da informação esse é o Dado, pois o leitor já sabe que eles são “os malditos”, logo Rema e Novo coincidem: se urinavam sem sentir.

Há a presença de pronome reflexivo e, de acordo com Azeredo (2012, p.277) “[...] uma construção integrada por um pronome reflexivo sempre nos informa que a pessoa ou a coisa designadas pelo sujeito gramatical é um ser afetado ou paciente do fato/processo expresso pelo verbo.” E, mais adiante, acrescenta:

a flutuação do papel semântico do sujeito nas construções ditas pronominais gera grande controvérsia em torno do caráter da chamada voz reflexiva. De fato, somente numa parte dos casos – e exclusivamente com os verbos de ação – a construção pronominal reflexiva contém um sujeito que acumula os papéis de agente e ser afetado no processo verbal, dando fundamento à classificação da voz como reflexiva. (AZEREDO, 2012, p.278)

E é este exatamente o caso em eles se urinavam sem sentir: o sujeito eles acumula o papel de agente e de ser afetado.

¹¹¹ Fonte: <https://drauziovarella.uol.com.br/nefrologia/cor-da-urina-pode-indicar-doencas-renais/> . Acesso: 08/09/2019.

¹¹² Acesso: 13/10/2018

¹¹³ Acesso: 13/10/2018

Sendo um conto nota-se que o tipo textual que predomina é o narrativo, por isso não causa surpresa quando, a partir da metafunção textual, mais uma vez se identifica uma declaração (modo oracional declarativo/proposição). Com o verbo urinar no pretérito imperfeito do indicativo (e na voz reflexiva como já abordado) constata-se que essa construção, aliada ao sem sentir, indica modalidade porque é a forma de Clarice Lispector se expressar a respeito do comportamento dos “malditos”. Sendo uma modalização, a partir da **FIGURA 1** (ver p.41), a identificação desse comportamento é uma probabilidade.

A partir da SA se consulta a **FIGURA 3** (ver p. 59) e se considera que a autora faz um Julgamento a respeito do comportamento daquelas pessoas e esse Julgamento é ligado à aprovação social, pois moralmente urinar-se em público é algo condenável. Parece razoável afirmar que, desse modo, Clarice Lispector enfatiza o estado de descontrole do grupo de pessoas diante da entidade sobrenatural; descontrole e demasiada excitação, talvez até medo diante do Ele-ela/Ela-ele e do que virá a acontecer. A questão da iconicidade diagramática (já exposta) presente na escolha que a autora faz ao dedicar um parágrafo exclusivamente para tratar desses líquidos (saliva, leite materno, urina, cuspe etc.) a partir de comportamentos considerados socialmente inadequados (mas que não o são naquele momento), ajuda a enfatizar a espécie de loucura coletiva que se apodera dos “malditos”.

3) *[As mulheres que haviam parido recentemente apertavam com violência os próprios seios e] “dos bicos um grosso **leite preto** esguichava.” (LISPECTOR, 2016, p.484, grifos meus.)*

O enunciado analisado neste subitem 3 aparece no mesmo parágrafo que o analisado no subitem 2; aliás, é o seguinte. Este é o comportamento dos “malditos”: a saliva escorre, se urinam, esguicham leite e cospem (a oração com o verbo cuspir não faz parte da análise porque não apresenta vocábulo cromático).

A palavra leite é um ícone para a cor branca, todavia, Clarice Lispector conta que aquelas mães recentes esguichavam leite preto. A primeira coisa que se percebe é que há brutalidade nesse ato, não é um esguichar espontâneo, elas o provocam apertando os próprios seios com violência. Pedrosa (1989, p.118) explica que “o preto não é cor. Seu aparecimento indica a privação ou ausência da luz”, enquanto o branco “é o resultado da mistura de todos os matizes do espectro solar, o branco é a síntese aditiva das luzes coloridas.” (PEDROSA, 1989, p. 117), ou seja, totalmente opostos. Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 740) sobre o preto, escrevem: “cor oposta ao branco, o preto é seu igual em valor absoluto.” Aquele leite, dessa forma, é o oposto do leite materno do mundo real.

Quanto à organização da mensagem (metafunção textual) identifica-se o Tema marcado em dos bicos; o Tema é tópico já que dos bicos é a Circunstância de localização. No que diz respeito à estrutura da informação, o Dado está no Tema pois a oração precedente já informa que as mulheres apertavam os seios e é dos bicos desses seios que saí o leite. Dessa forma, Rema e Novo coincidem, já que agora o leitor sabe que o que era esguichado era um leite grosso e preto.

O verbo esguichar, de acordo com o *Aulete 2011* e o *Aulete digital*¹¹⁴, apresenta como primeira acepção “fazer sair ou (sair) líquido em jato, com força” e como exemplos: “t.d: A mangueira esguichava água” e “in: “O leite esguichava sem parar.” No caso da oração de Clarice Lispector, o verbo é transitivo direto e um grosso leite preto é seu objeto direto. Na ordem direta a oração seria: “Um grosso leite preto esguichava dos bicos.” Mesmo assim, a partir da metafunção ideacional, identifica-se um Processo material que é transformativo porque os bicos dos seios já existiam. Assim, dos bicos é a Meta, esguichava é o Processo e um grosso leite preto é o Ator.

Mesmo com o verbo esguichar, a imagem que o texto evoca é o da amamentação. Mas não a do leite materno em um momento repleto de paz, doçura e amor; na descrição de Clarice Lispector acontece o contrário: o leite é preto, desperdiçado com agressividade. Simbolicamente o leite, afirmam Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 543), em várias culturas, associa-se à

vida primordial, e portanto eterna, e o Conhecimento supremo, e portanto potencial, são sempre aspectos simbólicos associados, ainda que não misturados. É bem o que sobressai das inúmeras citações ou referências que se poderiam reunir a respeito do leite.

Ao torná-lo preto e fruto de violência das lactantes contra o próprio corpo, Clarice Lispector subverte essa simbologia. A colocação leite preto traz os sentidos de morte e impureza ao se pensar na simbologia do leite já exposta e na do preto como a cor

[...] da **prima materia**, da indiferenciação primordial, do caos original, das águas inferiores, do norte, da *morte*: uma associação de ideias que se mantém do **nigredo** hermético aos simbolismos hindu, chinês, japonês (onde nem sempre, aliás, se opõe ao branco, mas, como por exemplo na China, ao amarelo e ao vermelho). O preto possui incontestavelmente, nesse sentido, um aspecto de obscuridade e de impureza. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2017, p. 742, grifo dos autores.).

O verbo esguichar está no pretérito imperfeito e é feita uma declaração, o que é usual para uma narrativa. Dessa forma, de acordo com a metafunção interpessoal, tem-se modo

oracional declarativo/proposição. Sobre a modalização já foram feitas observações, pois ela está presente, na verdade, na oração precedente através do com violência que é a forma como esse leite é expulso dos seios das mães, ainda que por vontade própria. Isso indica uma polaridade negativa para o período como um todo.

4) “As mulheres pintavam a **boca de roxo** como se fosse fruta esmagada pelos afiados dentes.” (LISPECTOR, 2016, p. 486, grifo meu).

O conto prossegue e chega ao clímax na cerimônia conduzida por Ele-ela/Ela-ele, quando a entidade sente o que o narrador chama de “o gozo do Mal” e, em seguida, “eles todos através dela gozavam: era a celebração da Grande Lei.” (LISPECTOR, 2016, p. 485). O parágrafo começa com a oração “o êxtase era reservado para o Ele-ela” (LISPECTOR, 2016, p. 485) e fecha com o enunciado analisado neste subitem (iconicidade diagramática): depois do êxtase coletivo, “as mulheres pintavam a **boca de roxo** como se fosse fruta esmagada pelos afiados dentes.” (LISPECTOR, 2016, p. 486, grifos meus). O caminho é o do êxtase individual para o êxtase coletivo.

O roxo é cor importante no conto, trata-se de uma das cores do manto do Ele-ela/Ela-ele e essa peça de roupa da entidade é mencionada duas vezes na história. A primeira é “O manto de Ela-ele era de sofrida cor **roxa**.” (LISPECTOR, 2016, p. 480, grifo meu) e, mais adiante, “Ele-ela cobria a sua nudez com um manto lindo mas como uma mortalha, mortalha **púrpura**, agora **vermelho-catedral**.” (LISPECTOR, 2016, p. 482, grifos meus). Essas orações não são analisadas porque roupas não pertencem ao recorte proposto pela pesquisa, todavia o objetivo aqui é tratar da importância do roxo, a cor com a qual as mulheres pintam suas bocas pós-êxtase coletivo e, por isso, se julga relevante falar do manto.

Em inglês o nome *purple* cabe para dois tons: tanto o púrpura quanto o roxo. Dworkin (2016, p.15, tradução minha, grifo do autor)¹¹⁵ afirma que “roxo, em português, nomeia uma cor que se inclina para o ‘púrpura’, e é escassamente documentado com o significado ‘vermelho’ em fontes medievais. (Swearingen, 2014)”. De acordo com o *Dicionário etimológico Cunha*, a palavra púrpura data do século XIII e significa “matéria corante vermelho-escura tirante a violeta, que se extrai da púrpura ‘molusco gastrópode, da fam. dos muricídeos’” e, roxo, vem do século XVI e significa “‘da cor da violeta, da ametista’ ‘violeta’ ‘a cor rósea’”. Assim, para diferenciar os dois termos em português, esta pesquisa

¹¹⁵ No original: “portuguese roxo now designates a color leaning toward ‘purple’, and is scantily documented with the meaning ‘red’ in medieval sources (Swearingen 2014).”.

pensa no púrpura um tom violáceo mais próximo ao vermelho (a partir da citação de Dworkin) enquanto o roxo mais próximo ao azul (em razão da imagem da pedra ametista apontada pelo dicionário etimológico que, neste caso, funciona como um ícone para tornar a diferença entre os tons mais distinta para este estudo). Logo, consegue-se visualizar a cor dos lábios das mulheres pós-êxtase.

Ainda que Heller (2013, p. 193) use a palavra violeta e não roxo, a acepção do dicionário etimológico no parágrafo anterior permite que se pense que são a mesma cor (em diferentes tonalidades) e, assim, tem-se nos lábios dessas mulheres uma cor que une qualidades opostas que, de acordo com Heller (2013, p. 193), representam a “[...] união do vermelho e do azul, do masculino e do feminino, da sensualidade e da espiritualidade. A união dos opostos é o que determina a simbologia da cor violeta.” E essa dualidade dialoga com o personagem central do conto: Ele-ela/Ela-ele. Além, claro, da própria existência dupla que aquelas pessoas levam: de noite, malditos; de dia, pessoas comuns.

O verbo pintar indica um Processo material (metafunção ideacional), visto que as mulheres *fazem* algo e como o fazem no que já existe – suas bocas – a oração é material transitiva transformativa. Sobre boca e sua associação com o vermelho fala-se no subitem 2 desta análise, mas aqui essa cor é substituída pelo roxo (mistura do vermelho com azul) e sua união de opostos.

Há uma circunstância adicionando significado ao ato de pintar a boca, o modo como isso é feito: como se fosse fruta esmagada pelos afiados dentes. Esse modo destaca uma imperfeição na pintura labial pois, em geral, na maquiagem, pinta-se a boca cobrindo o formato dos lábios. Mas se aquelas mulheres fazem a pintura como se esmagassem frutas com os dentes, pode-se imaginar que os lábios fiquem manchados dessa cor roxa e não exatamente pintados como se faz com um batom, por exemplo. É possível afirmar que há uma certa selvageria na aparência final, o que está de acordo com o ambiente no qual elas estão e cuja imagem é reforçada pela adjetivação dos dentes: afiados. A comparação, ou no que pode ser classificado de adjunto de comentário, como se fosse fruta esmagada pelos afiados dentes, funciona como modalização. Modalização porque há novamente uma proposição já que o modo oracional é o declarativo (metafunção interpessoal).

A mensagem se organiza na ordem direta, com o Participante – as mulheres – na posição do Tema que, por isso, é não marcado e traz o Novo no que diz respeito à estrutura da informação. O Rema/Dado é a continuação da mensagem: pintavam a boca de roxo [...].

Uma curiosidade a ser mencionada é que o manto de Ele-ela/Ela-ele lembra, nas cores, o de Ixtlan, o extraterrestre de *Miss Algrave*. No subitem 4 de *Miss Algrave* (ver item 3.2.4.3,

p. 171) é informado que o alienígena veste somente um manto, “o manto que cobria o seu corpo era da mais sofrida cor **roxa**, era **ouro** mau e **púrpura** coagulada”. (LISPECTOR, 2016, p.533, grifos meus). O mesmo roxo sofrido. Não há menção de um conto em outro (*Miss Algrave* e *Onde estivestes de noite*), nenhuma ligação explícita, nada que leve a uma conexão. Portanto, a pesquisa não tem como informar se o uso das cores nos dois mantos é proposital ou apenas uma coincidência, ainda que considere importante – e muito interessante – falar sobre essas mesmas escolhas de cores e adjetivos para as peças de roupa das duas entidades sobrenaturais. E observar que Miss Algrave, ao se entregar a Ixtlan, vive o mesmo tipo de experiência intensa e libertadora que “os malditos” (ela poderia ser um dos “malditos”, aliás). A diferença reside no fato dela levar, para sua vida do dia, o chamado da noite porque o realiza ao se tornar prostituta enquanto “os malditos” de *Onde estivestes de noite* continuam a existir em vidas diurnas bastante conservadoras.

5) “Por exemplo: a moça era **ruiva** e como se não bastasse era **vermelha** por dentro e além disso daltônica.” (LISPECTOR, 2016, p. 486, grifos meus).

Este enunciado pertence a um parágrafo bem extenso (30 linhas na edição *Todos os contos* (2016)) que é completamente dedicado a Psiu, uma ruiva. Há, a partir da TIV, um projeto gráfico, uma iconicidade diagramática e, como se não fosse suficiente o tamanho para concluir a importância da personagem, o parágrafo começa com uma revelação que confirma isso: “O Ela-ele contou-lhes o que acontecia quando não se iniciava na profetização da noite. Estado de choque.” (LISPECTOR, 2016, p. 486). Psiu não se iniciava na profetização da noite, sua história é um exemplo a *não ser seguido* pelos “malditos”.

Acredita-se ser pertinente lembrar orações e análises feitas em *Tentação* (item 3.2.4.5, p. 201) e observar suas similaridades com as deste enunciado. No subitem 1 de *Tentação*, se lê: [*“E como se não bastasse a claridade das duas horas,”*] “ela era **ruiva**” (Lispector, 2016, p.314). Neste subitem 5 de *Onde estivestes de noite*, também há uma **ruiva** – a moça era ruiva – e o uso da mesma construção: e como se não bastasse que, em *Tentação*, funciona como modalização e confere uma polaridade negativa à oração e, em consequência, ao fato da personagem ser ruiva.

Aqui, assim como em *Tentação*, a primeira oração com vocabulário cromático – a moça era ruiva – apresenta uma ordem direta com Tema não marcado e tópico porque ainda que se observe a presença do artigo definido A, o Tema é moça (participante do processo).

Halliday e Matthiessen (2004, p. 79)¹¹⁶ explicam que o Tema apresenta apenas *um* dos elementos experienciais (Processo, Participante e Circunstância),

isso significa que o Tema de uma oração termina com o primeiro constituinte, seja participante, circunstância ou processo. Referimo-nos ao constituinte, em sua função textual, como tema tópico. Pode haver, no entanto, outros elementos na oração antecedendo o Tema tópico. Esses elementos que são ou textuais ou interpessoais em sua função, não atuam no significado experiencial da oração.

O Tema coincide com o Novo na estrutura da informação porque Ele-ela/Ela-ele está apresentando Psiu (na verdade, ainda nem disse seu nome, a introduz apenas como moça); já o Rema/Dado é era ruiva porque o leitor já sabe que se trata da personagem cuja história será usada como exemplo.

A partir da metafunção ideacional se identifica uma oração relacional intensiva atributiva porque ser ruiva é um atributo e, assim, a moça é o Portador. O relevante aqui é a maneira como Clarice Lispector vai conduzir, mais uma vez, através de índices, seu leitor até a simbologia do ruivo e, como já mencionado, em *Onde estivestes de noite* a escritora usa a mesma construção de *Tentação* para isso: como se não bastasse (que é recurso de modalização). Em *Tentação* se percebe que, para a autora, as palavras ruivo e vermelho podem ser entendidas como equivalentes valorativas. Mas parece razoável sempre ter em mente que ruivo é um *tom* do vermelho e, na segunda oração com vocabulário cromático deste período, a diferenciação fica realmente marcada. A moça tem cabelos ruivos e, *como se não bastasse*, era vermelha por dentro.

Existem muitos simbolismos ligados ao vermelho, tanto positivos quanto negativos. Aqui, considerando a afirmativa de Clarice Lispector a respeito de Psiu ser vermelha por dentro e de Ele-ela/Ela-ele escolher sua história como exemplo sobre o que pode acontecer a quem não responde ao chamado da noite, julga-se importante reforçar a cor como “[...] símbolo fundamental do princípio da vida, com sua força, seu poder e seu brilho [...]” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2017, p. 944). Por que? Porque ao se pensar nesse simbolismo mais positivo ligado à cor, sobretudo a ideia de força, pode-se compreender que Psiu é uma mulher que nega duplamente a si mesma, se reprime constantemente: ela é ruiva (e, nesta pesquisa, a partir do simbolismo do tom, entende-se como alguém que naturalmente

¹¹⁶ No original: This means that the Theme of a clause ends with the first constituent that is either participant, circumstance or process. We refer to this constituent, in its textual function, as the topical Theme. There may, however, be other elements in the clause preceding the topical Theme. These are elements which are either textual or interpersonal in function, playing no part in the experiential meaning of the clause.

se destina à luxúria) e carrega muita vida dentro dela; muita energia; muito fogo dentro de si porque é vermelha.

E há mais: ruiva por fora, vermelha por dentro e *daltônica*. O texto marca mais essa característica de sua personagem primeiro com o advérbio além de (e além disso era daltônica). Ainda que não seja um termo cromático dentro dos padrões definidos por esta pesquisa (ver CAPÍTULO 2, METODOLOGIA DE PESQUISA, p. 88) o adjetivo daltônica precisa ser considerado nesta análise por contribuir contextualmente para a história. Ser daltônico(a) é sofrer de daltonismo e, de acordo com o dicionário de termos médicos (*on-line*) da *Dicionários Porto Editora*¹¹⁷, o daltonismo é uma doença hereditária, “[...] mais frequente no sexo masculino, caracterizada por cegueira para certas cores, em especial o verde e o vermelho”. O segundo ponto a se destacar é o modo como a autora coordena as orações do período com a conjunção e (o que não tem nenhuma incorreção gramática). A questão é que essa escolha ajuda a reforçar as características de Psiu. Não há pausas através de vírgulas e, dessa forma, visualmente o texto segue ininterrupto pois as características vão sendo adicionadas. E, assim, tem-se essa mulher ruiva, vermelha no seu interior e que é, por questões genéticas, incapaz de distinguir cores (sobretudo o vermelho, a *sua* cor) e – não se pode esquecer – dada como exemplo daquela não se inicia na profetização da noite.

De acordo com a metafunção interpessoal, tem-se uma declaração e uma proposição (modo oracional declarativo) e as escolhas lexicais e diagramáticas acabam funcionando como modalizadoras. Assim como em *Tentação*, a partir do SA, identifica-se um Julgamento de estima social ligado a destino porque, no universo dos contos de Clarice Lispector, ser ruiva é ter um destino traçado.

6) “O seu nome era Psiu, nome **vermelho**.” (LISPECTOR, 2016, p. 486, grifo meu.)

O parágrafo continua e Ele-ela/Ela-ele faz uma pergunta retórica: “Como começara o seu terror?” (LISPECTOR, 2016, p. 486). O ser revela que Psiu vive com medo: ouve sons dentro de casa, se assusta com o próprio reflexo no espelho, acha que suas roupas no armário se mexem sozinhas e, por isso, “aos poucos ia restringindo o apartamento. Tinha medo até de sair da cama. A impressão é que iam agarrar o seu pé embaixo da cama. Era magríssima. O seu nome era Psiu, nome **vermelho**.” (LISPECTOR, 2016, p. 486).”

E é nesse ponto do conto que, enfim, o nome da moça ruiva é revelado. Mas a primeira afirmativa a chamar atenção é a curta era magríssima que parece deslocada (iconicidade

¹¹⁷ Acesso: 25/10/2018

diagramática), como se não pertencesse àquele parágrafo. Isto porque até ali se tem Ela-ela/Ela-ele falando dos medos da ruiva e, de repente, o narrador faz uma pausa e declara de forma súbita e direta que ela era magríssima, o que indica a força (Gradação) que a autora escolhe dar ao adjetivo. Além do fato da palavra ser um ícone, pois traz logo à mente do leitor uma pessoa excessivamente magra. Vale observar que magríssima não é a forma erudita, sendo esta macérrima (a palavra magro vem do latim *macer*).

Em seguida surge o enunciado que interessa a este estudo e que mantém a sensação de uma informação deslocada das anteriores: o seu nome era Psiu, um nome vermelho. O verbo ser no pretérito imperfeito indica (metafunção ideacional) um processo relacional, pois são identificados dois Participantes: Psiu e seu nome. Neste caso ela é uma oração relacional intensiva e também atributiva.

Psiu, na verdade, não é um nome próprio e sim uma interjeição que, de acordo com o *Aulete digital*¹¹⁸, tem como primeira acepção “us. para chamar alguém, principalmente quando não se sabe o seu nome” e, como segunda acepção “us. para fazer calar ou pedir silêncio”. Azeredo (2012, p. 77) explica que as interjeições

[...] pertencem, por sua função comunicativa, à classe dos substitutos oracionais, designação que abrange ainda os advérbios sim e não, que também perfazem atos de fala expressivos quando são empregados como forma condensada de resposta.

No caso específico da interjeição psiu, Azeredo (2012, p. 75) a classifica como “interjeição apelativa” (junto com *alô!* e *hem?*) porque a interjeição é “[...] espécie de *palavra que se emprega exclusivamente como frase de situação* [...] realizando típicos atos de fala diretivos ou expressivos [...]” (AZEREDO, 2012, p.77, grifos do autor). A frase de situação, explica Azeredo (2012, p. 75), assim como o vocativo, é um recurso linguístico e sua enunciação “[...] se realiza obrigatoriamente mediante uma modulação de voz – ou entoação – que sinaliza a intenção com que são proferidos: alerta, convite, saudação, apelo, repreensão, chamamento, ordem etc.”

Sendo assim, Psiu é um chamamento na língua portuguesa, mas em *Onde estivestes de noite* é o nome próprio da mulher que não atendeu ao chamado da sirene, que não se iniciou na profetização da noite. Psiu, a mulher, é uma profusão de vermelho: ele está em seus cabelos, em seu nome e em seu interior. Ironicamente ela não se vê e nem ouve a si mesma e, mesmo com toda força que há ligada à cor vermelha (cor da paixão, do fogo, do sangue), Psiu

¹¹⁸ Acesso: 16/11/2018

vive cercada pelo medo e “sua vida era uma constante subtração de si mesma.” (LISPECTOR, 2016, p. 486).

A partir da metafunção textual, se observa com relação à estrutura temática (lembrando que é o autor quem escolhe o que deve vir primeiro, baseado no que acredita que seu leitor saiba), que o Dado está antes do Novo. Ainda que se tenha, na análise, adiantado que o nome da personagem é Psiu, como já observado, Clarice Lispector não faz isso no conto. É nesta oração – o seu nome era Psiu, nome vermelho – que ela conta o nome da ruiva. Sendo assim, o leitor já está familiarizado com a personagem e, por isso, o Dado coincide com o Tema marcado e o Novo se localiza no Rema.

Já de acordo com a metafunção interpessoal se observa, mais uma vez, uma declaração sendo, portanto, um modo oracional declarativo/proposição. Como o nome da personagem é Psiu (ou seja, *sempre* a acompanha), a modalização se expressa por uma usualidade. A interferência de Clarice Lispector se expressa mais claramente na qualificação de Psiu como um nome vermelho e se pode, conforme já exposto, associar ao nome atributos como força, vitalidade, energia etc.

Por fim, de acordo com a SA, há um Julgamento com relação ao nome, na verdade, à cor dele. Há contradição no fato do nome da personagem evocar tudo que ela não consegue ser; seja porque é daltônica, seja porque é medrosa – o quanto do daltonismo interfere no seu receio de atender ao chamado da noite? Clarice Lispector não esclarece. E por ser o daltonismo algo que Psiu não escolheu porque ela *nasceu* assim, é possível afirmar que existe um Julgamento de estima social ligado ao destino (ver **FIGURA 3**, p. 59).

7) [*Era de manhã*.:] “uma moça **loura**, casada com um rapaz rico, dá à luz a um bebê **preto**.” (LISPECTOR, 2016, p. 489, grifos meus).

Para esta tese louro é um tom de amarelo da mesma forma que ruivo é um tom de vermelho. A definição para louro que interessa ao estudo é a da palavra que, quando adjetivo, o *Aulete digital*¹¹⁹ explica significar “de cor clara, entre o amarelo, o dourado e o castanho-claro (diz-se de cabelo ou de pelos do corpo)” e que, quando substantivo masculino, significa “pessoa de cabelos louros; a cor clara, entre o amarelo, o dourado e o castanho-claro.” Neste enunciado o uso é denotativo – a moça é loura – e não cabe levantar nenhuma hipótese simbólica.

¹¹⁹ Acesso: 03/12/2018.

O nascimento da criança negra acontece no período da manhã e isso, em *Onde estiveste de noite*, significa que a criança nasceu no mundo real, com regras e valores diversos, preconceitos, diferenças de classe etc. e não o mundo onírico e noturno de Ela-ela/Ela-ele no qual tudo é permitido. Essa história ocupa um parágrafo de quatro linhas e, após a oração com vocabulário cromático dentro do recorte proposto, surge a seguinte suposição a respeito da origem da criança: “Filho do demônio da noite? Não se sabe. Apuros, vergonha.” É possível que o leitor entenda que a criança é filha de uma traição da moça loura ao rapaz rico com quem é casada; ela trouxe para o mundo do dia (o real) um comportamento do mundo da noite (o do sonho).

Sobre o uso da cor preta para nomear a cor da pele do bebê, julga-se pertinente buscar algumas informações. Cardeira (2016, p.71, tradução minha)¹²⁰, em seu texto intitulado “*Preto and negro, pardo, mestiço and mulato*”, explica que “as palavras que designam a cor mais escura, negro e preto, são definidas quer em termos de ausência de luz, quer em termos de fusão de todas as cores, estão presentes na língua portuguesa desde o século treze.” Especificamente sobre seu uso para nomear o tom de pele, Cardeira (2016, p. 71, tradução minha)¹²¹ afirma que “quando se considera a nomeação do tom de pele, o preto também se apresenta como o contraste ao branco.” O bebê preto, portanto, apresenta a cor em uso denotativo ainda que, de acordo com o *Aulete digital*¹²² esse seja um uso pejorativo (‘pej’) da palavra: “indivíduo de pele escura.” Já o *Houaiss 2001* traz as seguintes acepções de interesse desta pesquisa: “3. diz-se de pessoa que pertence a raça negra <*joventes p. têm mais dificuldade de arranjar emprego*>. [...] 10. (1789) *p.met.* indivíduo da raça negra. <*há pretos e brancos nesta comunidade*>.” Como não existem pessoas com pele exatamente da cor branca, sabe-se que não existem pessoas com pele exatamente preta. Trata-se de uma pesquisa linguística, mas também cromática, por tudo exposto neste parágrafo, neste estudo preto e negro são entendidos como equivalentes e ambas usadas para descrever as peles dos personagens.

Já dar à luz é uma expressão idiomática (ou idiotismo) que, de acordo com Bechara (2006, p.603) “[...] é toda maneira de dizer que, não podendo ser analisada ou estando em choque com os princípios gerais da Gramática, é aceita no falar culto.” No *Aulete digital*¹²³ a expressão se encontra no verbete luz e é equivalente em sentido ao verbo parir, uma criança

¹²⁰ No original: “The words that designate the darkest colour, negro and preto, which are defined either in terms of the absence of light or the fusion of all colours, have been present in the Portuguese language since the thirteenth century.”

¹²¹ No original: “When we consider the labelling of skin colour, black also presents itself as a contrast to white.”

¹²² Acesso: 04/12/2018.

¹²³ Acesso: 04/12/2018

nasce através de um parto. O enunciado analisado se organiza (metafunção textual) na ordem direta. O Tema não marcado, tópico, coincide com o Novo na estrutura da informação e, em consequência, o Rema com o Dado.

No que diz respeito à metafunção ideacional, se identifica um processo comportamental visto que dar à luz ou parir é um processo fisiológico. A moça loura é o Comportante e, neste caso, se identifica um Comportamento também. Halliday e Matthiessen (2004, p. 251, grifo dos autores)¹²⁴ explicam que

os processos comportamentais são quase sempre intermediários; o padrão mais típico é o da oração com apenas o Comportante e o Processo [...]. Uma variante comum é ver o comportamento “disfarçado” de participante [...]. O participante é análogo ao Escopo da oração material [...] devemos chamá-lo de **Comportamento**.

Alguns exemplos em português dessa situação, dados por Cabral e Fuzer (2014, p. 78), são: cantar uma canção, dar uma risada e dar um grande bocejo. Dar à luz se enquadra como Comportamento porque há a complementação [dá à luz] a um bebê preto e se sabe que, quando se dá à luz, uma criança nasce.

A modalização (pois, mais uma vez, tem-se um modo oracional declarativo/proposição a partir da metafunção interpessoal) é expressa pelo aposto casada com rapaz rico. Um aposto, ensinam Cunha e Cintra (2013, p.169), “[...] é o termo de caráter nominal que se junta a um substantivo, a um pronome, ou a um equivalente destes, a título de explicação ou de apreciação [...]”. Neste caso se trata de uma explicação: temos uma moça loura que é casada com um rapaz rico que se, conclui, não é negro e, portanto, não é o pai do bebê. Isto porque primeiro Clarice Lispector pergunta ao leitor se a criança negra seria filho do demônio da noite e, segundo, porque seu nascimento trouxe “apuros, vergonha” para a mãe loura.

8) “Jubileu era **albino, negro aço** com cílios **amarelos** quase **brancos**.” (LISPECTOR, 2016, p. 489, grifos meus).

Poucos são os personagens de *Onde estivestes de noite* que recebem nomes próprios, um deles é Jubileu, um viúvo, dono de uma loja de instrumentos musicais quase falida chamada “Ao Bandolim de Ouro”. O comerciante já havia sido mencionado em um parágrafo de nove linhas sem nenhum enunciado com vocabulário cromático e volta a receber outro parágrafo e é neste segundo que se encontra o enunciado deste subitem 8. Com relação à

¹²⁴ No original: “Behavioural processes are almost always middle; the most typical pattern is a clause consisting of Behavior and Process only [...]. A common variant of these is that where the behaviour is dressed up as if it was a participant[...]. The participant is analogous to the Scope of a ‘material’ clause [...] we shall call it **Behaviour**.”

iconicidade diagramática, observa-se que os dois parágrafos dedicados ao personagem possuem em comum a quantidade de linhas: ambos, na edição de *Todos os contos* (2016), possuem nove linhas. Pesquisou-se uma outra edição de *Onde estivestes de noite*, a de 1999 da Editora Rocco, para observar se acontecia a mesma coisa e a resposta foi afirmativa. Na edição de 1999 da Editora Rocco cada parágrafo dedicado ao personagem possui oito linhas. Pode ser apenas uma coincidência, mas se considera relevante fazer o registro.

Os dois parágrafos que falam sobre o viúvo começam com o nome completo do homem e alguma atividade a ele que se dedica. “Jubileu de Almeida ouvia o rádio de pilha, sempre.” (LISPECTOR, 2016, p. 488) abre o primeiro parágrafo no qual o personagem aparece e “Jubileu de Almeida acordou como pão dormido: chocho.” (LISPECTOR, 2016, p. 489) abre o segundo parágrafo. No primeiro parágrafo sobre o personagem no conto, o leitor é informado do seu estado civil, do seu hábito de sempre ouvir rádio de pilha, da loja que lhe pertence e de que Jubileu também é afinador de pianos. No segundo, o leitor encontra a descrição física do homem – e que interessa a este estudo – porque Clarice Lispector informa que ele é albino, negro aço e possui cílios amarelos quase brancos.

No enunciado deste subitem 8, partir da metafunção textual, se identifica uma oração organizada na ordem direta com o Participante – Jubileu – que coincide com o Tema/Dado na estrutura da informação porque o parágrafo é todo dedicado ao personagem que já foi apresentado. O Tema é não marcado e tópico, o Rema apresenta o Novo pois ainda que Jubileu já houvesse aparecido no conto, só aqui o leitor é informado a respeito de suas cores: negro albino de cílios amarelos quase brancos.

A lexia composta negro-aço é dicionarizada e, de acordo com o *Aulete digital*,¹²⁵ significa “pessoa albina de raça negra, *preto-aço*”; Jubileu traz em si mesmo, de certa forma, as cores branca e preta. Sobre a palavra negro, Cardeira (2016, p. 71, tradução minha)¹²⁶ explica que

o substantivo latino NIGER foi encontrado documentado em todas as línguas românicas, com exceção da língua sarda. Além de designar a cor Preto, os usos metafóricos da palavra também se estendem por vários séculos, sendo atribuídos a “tristeza, luto” ou “pele escura”.

Jubileu é albino, a palavra é um ícone para a doença porque qualquer um que já tenha visto uma pessoa albina lembra-se da aparência (e cores) dessas pessoas assim que lê/vê o

¹²⁵ Acesso: 08/12/2018.

¹²⁶ No original: “The Latin noun NIGER has been found documented in all Romance languages, with the exception of Sardinian. As well as designating the colour Black, metaphorical uses of the word also stretch back several centuries, either being assigned to ‘sadness, mourning’ or to ‘dark skin’.”

vocábulo. De acordo com o *Aulete 2011*, um albino é alguém “que tem albinismo” e albinismo, por sua vez, ainda de acordo com o mesmo dicionário, é um termo médico que indica “anomalia congênita, caracterizada pela ausência total ou parcial do pigmento da pele, dos pelos, da íris e da coróide.” O texto ajuda na visualização das cores de Jubileu porque, mais adiante, se encontra a informação de que os cílios dele são amarelos quase brancos. Esse tipo de coloração é a que se costuma identificar em pessoas albinas: ainda que tenham pele branca em razão da ausência de melanina, seus cabelos, sobrancelhas e cílios possuem uma cor amarela extremamente clara (e não *exatamente branca*). Assim como Psiu (ruiva e daltônica), Jubileu não tem escolha, nasceu carregando essa dualidade e, assim, ambos dialogam (através de suas cores pessoais) com a estrutura do conto que é, afinal, construído em cima das dualidades noite/dia; desejo/repressão; sonho/realidade.

O Processo identificado é o relacional (metafunção ideacional), típico das relações de caracterização. O uso do verbo ser (no pretérito imperfeito, aqui) indica uma oração intensiva e, assim, se tem uma oração relacional intensiva atributiva. Atributiva porque “[...] atribuem a uma entidade características comuns aos membros dessa classe.” (CABRAL E FUZER, 2014, p. 67); é possível fazer a pergunta para a oração usando a pergunta ‘Como?’ a fim de confirmá-la. Como é Jubileu? Albino, negro aço com cílios amarelos quase brancos.

De acordo com a metafunção interpessoal se identifica um modo oracional declarativo/proposição que é o padrão neste conto e na maioria dos contos do *corpus* deste estudo. Por ser uma proposição tem-se uma modalização e uma polaridade positiva, visto que Jubileu *sempre* é albino e com cílios amarelo quase brancos porque nasceu assim.

9) “Padre Jacinto estava na moda porque ninguém como ele erguia tão limpidamente a taça e bebia com sagrada unção e pureza, salvando todos, o **sangue de Jesus**, que era o Bem.” (LISPECTOR, 2016, p. 492, grifos meus).

O enunciado acima apresenta a palavra sangue, todavia, aqui, não é o sangue de um modo geral e sim um específico: o de Jesus. Sendo esta a razão da seleção do período que pertence ao parágrafo dedicado ao Padre Jacinto. O religioso é um personagem recorrente no conto, é um dos “malditos” e é apresentado na noite de Ele-ela/Ela-ele da seguinte maneira: “Padre Joaquim Jesus Jacinto – tudo com jota porque a mãe dele gostava da letra jota.” (LISPECTOR, 2016, p. 485) e esta apresentação aparece destacada, o período formando sozinho um parágrafo. Depois, mais adiante, o religioso ressurgue quando já é dia: “O sábado tinha passado e hoje era domingo. E muitos foram à missa celebrada por padre Jacinto que era

o padre da moda: mas nenhum se confessou, já que não tinham nada a confessar.” (LISPECTOR, 2016, p. 490).

Padre Jacinto está na moda, esse fato é mencionado duas vezes. Por isso, pode-se levantar a hipótese de que muitos vão à missa celebrada por ele não em busca de Cristo, mas sim porque ele é um sacerdote popular. Certamente ele sabe fazer uma boa apresentação para os fiéis, isso se nota na escolha dos adjetivos para qualificar o modo como ele bebe o vinho que representa o sangue de Jesus na celebração católica: com sagrada unção e pureza. Além de pegar no cálice, com suas mãos pálidas, com delicadeza.

O sangue de Cristo é a base da Nova Aliança, feita por Deus com os fiéis depois de enviar Seu filho à Terra. Diz a Bíblia (1978) em seu Novo Testamento: “Do mesmo modo, depois de haver ceado, tomou o cálice, dizendo: “Este cálice é a nova aliança em meu sangue, que se derrama por vós.” (Lucas 22:20). Jesus faz essa oferta a seus discípulos antes de ser crucificado e, por isso, o sangue, ainda que continue a remeter a cor vermelha, aqui possui outro significado. Isto porque a palavra não está isolada e sim inserida na lexia complexa sangue de Jesus cujo significado é a nova aliança de Cristo com seus fiéis. Outro é o da redenção já que ao morrer Ele libertou os homens do pecado, pois morreu no lugar deles. E a própria escritora dá um significado para a sangue de Jesus ao finalizar o período com que era o Bem, a letra maiúscula funcionando como elemento gráfico (iconicidade diagramática) para potencializar essa bondade.

O sujeito da oração com vocabulário cromático – bebia com sagrada unção e pureza, [salvando todos,] o sangue de Jesus [...] – é recuperável pelo contexto, se trata do Padre Jacinto. Assim, identifica-se um Tema em elipse que coincide com o Dado na estrutura da informação e o Rema traz o Novo. O Processo é o material já que beber implica em fazer alguma coisa, no caso, beber um líquido que existe e, que ao ser bebido, deixa de existir: oração material transitiva transformativa. Novamente o padrão do modo oracional declarativo/proposição.

Levanta-se a possibilidade de a modalização se apresentar na oração salvando todos que intercala a oração com vocabulário cromático. Ela confere ao Padre Jacinto – e a toda sua “apresentação” na celebração – a capacidade de salvar os “malditos” que simplesmente vão à missa e não pedem perdão porque acham que não precisam. Essa suposição se baseia na percepção, na leitura do conto, de que eles acreditam que expurgam seus desejos mais obscuros enquanto sonham.

Antes do conto terminar, surgem os seguintes enunciados:

- “Com delicadeza as mãos **pálidas** num gesto de oferenda. (LISPECTOR, 2016, p. 492, grifo meu) – sobre palidez, ver subitem 6 de *Miss Algrave*, item 3.2.4.3, p. 171;
- Padre Jacinto ergueu com as duas mãos a taça de cristal que contém o **sangue escarlata de Cristo**. Eta vinho bom.” (LISPECTOR, 2016, p. 493, grifos meus.) – sobre o sangue de Cristo faz-se observações aqui mesmo nesse subitem e sobre escarlata, ver subitem 4 de *Brasília*, item 3.2.2.1, p. 123.

3.2.4.5 *Tentação* (livro: *A Legião Estrangeira*)

Resumo do conto: A história apresenta uma criança capaz de sentir algo que comumente não se vê os pequenos experimentarem na literatura: a paixão. E motivada ou não pela cor que o senso comum costuma associar ao sentimento, a leitura da história mostra que Clarice Lispector constrói um conto vermelho ao relatar a súbita paixão entre dois seres ruivos: um bassê e uma menina. Impossibilitados de ficarem juntos pelas limitações impostas por suas existências (a infância no caso dela e o fato de ser um animal doméstico que tem uma dona, no caso dele), os dois vivem por alguns minutos a intensidade do sentimento que surge numa troca de olhares numa tarde quente. A cor vermelha é tão protagonista quanto os personagens, assim como o ruivo que é entendido neste estudo como um tom de vermelho.

Sete enunciados com vocabulário cromático dentro do recorte proposto são analisados na ordem em que aparecem no conto:

1) [*“E como se não bastasse a claridade das duas horas,”*] “ela era **ruiva**” (LISPECTOR, 2016, p.314, grifo meu).

A oração com vocabulário cromático – ela era ruiva – é uma oração relacional intensiva atributiva. Ruivo é uma palavra icônica que traz à mente do leitor cabelos da cor louro-avermelhada. Ser ruivo é um atributo e, por isso, encaixa a protagonista do conto dentro desse grupo de pessoas e, dessa forma, ela atua como Portadora a quem é conferido um Atributo (ser ruiva).

Clarice Lispector não se preocupará, ao longo da história, em identificar a protagonista por um nome próprio, a escritora já inicia seu conto como se o leitor soubesse da existência da criança. O curto parágrafo inicial também ajuda a compreender a importância da personagem: ele é todo dedicado a ela, ao seu desconforto causado pelo soluço, pelo calor e pelo fato dela ser ruiva. Pode-se afirmar que a autora isola a criança em seu parágrafo inicial, construindo

uma iconicidade diagramática que ajuda a entender o isolamento na menina no mundo e consolida sua condição de protagonista da história.

Trata-se de uma proposição, pois a autora informa ao seu leitor que a personagem é ruiva (modo oracional declarativo). A segunda oração do período (e a que precede a que possui vocabulário cromático) – E como se não bastasse a claridade das duas horas – é que torna a polaridade da proposição ela era ruiva, negativa e, em consequência, adiciona ao vocábulo ruiva a ideia de negatividade. No universo *clariceano* não é algo bom ser ruiva, mas sobre a simbologia do ruivo, fala-se mais adiante nesta análise. Neste subitem, entende-se que essa polaridade negativa funciona como índice para a construção do que é ser ruiva nos contos de Clarice Lispector e que a cor, nesta oração, é usada em sentido denotativo, ou seja, trata-se apenas de uma menina de cabelo louro-avermelhado.

A ideia de negatividade para a palavra ruiva surge porque o que se entende é que como se não fosse suficiente o calor, que fica expresso na claridade das duas horas da tarde e em todo o contexto do conto, a menina era ruiva. A oração E como se não bastasse funciona como modalização e se a modalização ocorre em casos de probabilidade e usualidade, em qual dos dois se encaixa o fato da menina ser ruiva? Usualidade porque ela *sempre* é ruiva, nasceu assim. Desenvolve-se esse raciocínio com o auxílio da **FIGURA 1** (ver p. 41).

O verbo ser, no pretérito imperfeito do indicativo (era), dá ideia de continuidade e isso reforça a questão da usualidade já apontada. A partir do SA sabe-se que, de modo implícito, há um Julgamento (isso ao se continuar a considerar a polaridade negativa). Usando o esquema de Martin e White (2014) que faz uma intercessão entre os processos de modalidade de Halliday e Matthiessen (2004) e os níveis de Julgamento do SA (ver **FIGURA 3**, p. 59), pode-se notar que a oração ela era ruiva é um Julgamento de estima social ligado a destino. Esta afirmativa encontra apoio na seguinte observação de White (2004, p. 187), “os Julgamentos de estima social podem estar ligados à normalidade (até que ponto alguém é estranho ou pouco usual) [...]”. Este é exatamente o caso da personagem de Clarice Lispector, cujo fato de ser ruiva é apontado não apenas como predestinação como também algo negativo. Isso irá se comprovar mais adiante no período “Numa terra de **morenos**, ser **ruivo** era uma revolta involuntária” (LISPECTOR, 2016, p.314, grifos meus) que é visto no subitem 4 desta análise.

A partir da metafunção textual se observa um Tema tópico e não marcado: ela. A afirmativa (proposição) é a respeito da personagem central, ou seja, o que a escritora considera mais importante (o Rema sendo o restante, era ruiva). Ao analisar a oração dentro do período ao qual pertence – “[*Ela estava com solução. E como se não bastasse a claridade*”

das duas horas,] ela era ruiva” (Lispector, 2016, p.314, grifo meu) – observa-se que o era ruiva é o elemento Novo e ela é o elemento Dado.

2) “[*Na rua vazia as pedras vibravam de calor*] – “a cabeça da menina **flamejava**” (LISPECTOR, 2016, p.314, grifos meus).

O ponto de partida da mensagem ou Tema continua a ser a protagonista – cabeça da menina – que é o Participante e, portanto, tem-se um Tema tópico e não marcado que traz o Novo. O Rema coincide com o Dado, o que a cabeça da criança faz: flamejava.

A importância da menina é marcada através da pontuação e, para que se perceba isso mais claramente, é preciso observar o período completo: “Na rua vazia as pedras vibravam de calor – a cabeça da menina **flamejava**” (LISPECTOR, 2016, p.314, grifos meus). E como a autora pontua o período reflete diretamente na escolha lexical, pois a atenção do leitor vai para o verbo flamejar localizado ao final (iconicidade diagramática). Como explica Simões (2009, p. 87)

[...] o vocabulário ativado o texto (emergente do paradigmático para o sintagmático) organiza-se em pistas icônicas (representativas, fundadas na similaridade, de fundo analógico) e indiciais (indutoras, fundadas na contiguidade, consecutivas).

E esse é o caminho traçado pela escritora neste conto com o objetivo de começar a construir o significado do que é ser ruivo nos termos *clariceanos*.

Aqui, a partir de flamejava, palavra icônica, a escritora ativa na mente do seu leitor a associação entre vermelho e fogo, visto que, de acordo como o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2017, p. 440, grifos dos autores), “segundo o **I-Ching**, o fogo corresponde ao sul, à cor vermelha, ao verão e ao coração. Essa última relação, aliás, é constante, quer o fogo simbolize as paixões (principalmente o amor e a cólera), quer ele simbolize o **espírito** [...]” A associação do vermelho com o amor, aliás, também é bastante pertinente a temática do conto.

Em a cabeça da menina flamejava identifica-se um Processo material (de fazer e acontecer) pois algo *acontece* com a cabeça, ainda que em sentido figurado. Tem-se, portanto, uma oração material transformativa porque há uma mudança na cabeça da menina (e a cabeça é algo que já existia); e pela cabeça ser o único Participante da oração, ela é intransitiva. O verbo flamejar possui como primeira acepção no *Aulete 2011* “produzir chamas, arder, chamejar” e, a esta altura do conto, o leitor já sabe que a protagonista é ruiva e é sua cabeça que flameja, tanto porque está calor, o que fica explícito na oração antecedente – Na rua vazia as pedras vibravam de calor – quanto porque ela tem os cabelos num tom de vermelho.

Como se trata de uma narrativa, Clarice Lispector volta a optar por uma proposição (modo oracional declarativo) usando o verbo flamejar (que motivou a seleção da frase) também no pretérito imperfeito.

3) “Que fazer de uma menina **ruiva** com soluço?” (Lispector, 2016, p.314, grifo meu).

Observa-se a presença do pronome indefinido que na posição do Tema marcado. Cabral e Fuzer (2014, p. 138, grifo das autoras) explicam que, quando isso acontece, o Tema recebe a denominação de *interpessoal*, isso quer dizer que há “elemento *QU*, sinalizando que uma resposta é solicitada por parte do locutor.” Com a presença do verbo fazer se percebe que existe, ainda que na forma de pergunta, a necessidade de ação. Assim, se tem uma oração material que também pode ser classificada de transformativa e não criativa (apesar do verbo fazer geralmente ser usado em orações materiais criativas) porque implica na mudança (no pedido para mudar ou resolver, neste caso) de algo que já existe: a menina ruiva com soluço.

A metafunção interpessoal aponta para o modo oracional interrogativo. A exasperação implícita na pergunta reside na percepção de que ter soluço não é algo incomum, mas ao longo do conto (além da estruturação do conceito do que é ser ruivo) há também a construção da sensação do desconforto no qual se encontra a personagem. Ela é ruiva (o que a coloca em uma posição desconfortável *na* vida), está calor (o que a coloca em uma posição desconfortável *naquela* tarde) e ainda sofre com as desconfortáveis interrupções do soluço (essa informação é fornecida ainda na primeira linha da história: ela estava com soluço). A autora apresenta o verbo fazer no infinitivo, ou seja, não tem tempo ou modo, destoando do pretérito imperfeito do indicativo que ela usa para fornecer as informações a respeito da menina; Clarice Lispector lança a pergunta (ou o julgamento) ao leitor.

O vocábulo ruivo continua a ser usado de maneira denotativa; é um ícone (iconicidade lexical) para a cor louro-avermelhada. A inclusão desta oração na análise se justifica por ser uma trilha indicial (como já mencionado) para que o leitor compreenda a simbologia negativa dos cabelos femininos ruivos (da qual se fala no subitem 4 desta análise).

4) “Numa terra de **morenos**, ser **ruivo** era uma revolta involuntária.” (LISPECTOR, 2016, p.314, grifos meus).

Neste subitem 4, a partir da metafunção ideacional, há uma oração relacional intensiva atributiva: era uma revolta involuntária ser ruivo – a ordem é indireta. Observa-se nesse enunciado que a palavra moreno pode ser entendida como uma cor da mesma forma que ruivo (se o ruivo é um tom de vermelho, o moreno, para esta pesquisa, é um tom de castanho). De

fato, o moreno é uma cor de acordo como o *Aulete 2011* que, para o adjetivo, apresenta como acepção primária: “diz-se de pele, ou parte do corpo, cuja cor é acastanhada, por efeito do sol ou por natureza (rosto moreno)” e como acepção de número 3, “diz-se dessa cor.” Para a palavra como substantivo masculino, a acepção de número 5 é “a cor morena: *Voltou das férias com um moreno lindo.*” O castanho, por sua vez, de que o moreno é um tom, deriva da fruta castanha. Pedrosa (1989, p. 116) explica que “os ocres e os marrons não existem como luzes coloridas, por serem amarelos sombrios ou quase trevas.” O que importa para esta pesquisa é observar que Clarice Lispector ativa a imagem das cores através das palavras que escolhe (se identificando, então, um nível de iconicidade da TIV: a lexical). A autora poderia ter escolhido outra expressão para marcar o aspecto peculiar da sua personagem diante da maioria dos habitantes do local no qual mora, mas escolhe terra de morenos (adjunto adverbial de lugar) e chama a atenção de seu leitor para o *tom* de pele dos que são diferentes da menina.

Observa-se que numa terra de morenos é um recurso linguístico de expressão da modalidade (modalização), porque a escritora encaixa sua personagem nesse território onde o “normal” é ser moreno e não ruivo. A escritora continua neste período a conduzir seu leitor para a compreensão de seu conceito do que é ser ruivo (a) e o faz através do modo oracional declarativo/ proposição (metafunção interpessoal).

Como Tema marcado, o adjunto adverbial de lugar fornece o elemento Novo para a progressão da história porque, agora, o leitor sabe que a menina vive em uma terra onde ela faz parte da minoria. O Rema apresenta algo que o leitor já sabe e que é reforçado constantemente na história: que a menina é ruiva e, por isso, é o Dado. Porém, o Rema acaba por acrescentar algo novo que é o conceito de que ser ruivo numa terra de morenos é uma revolta involuntária. Involuntária porque a menina ruiva não tem escolha: o destino, a genética, na verdade, lhe reservou esse papel.

Ruivo é uma palavra que já traz à mente do leitor a cor vermelha ou, melhor, um tom do vermelho e vem sendo, como se percebe, reforçada pela autora. Mas, de acordo com *Aulete 2011* se trata de louro-avermelhado (cor do cabelo), ou seja, mistura o amarelo e o vermelho. Pedrosa (1989, p. 108) explica que “[...] o vermelho é um ponto intermediário entre o amarelo e o azul, provando a impossibilidade da existência de um vermelho sem que dele participem o azul e o amarelo” e, assim, se começa a perceber que o amarelo também é uma cor que se faz bastante presente na “paleta de cores” do conto e que dialoga com o calor da história porque remete ao sol.

Sobre o ruivo, simbolicamente Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 792, grifos dos autores) explicam que a cor

[...] se situa ente o vermelho e o ocre: um vermelho-terra. Ele lembra o fogo, a chama, daí a expressão *roux ardent* (“ruivo ardente”). Mas em vez de representar o fogo límpido do amor celeste (o vermelho), ele caracteriza o fogo impuro, que queima sob a terra, o fogo do Inferno [...]. o ruivo evoca o fogo infernal devorador, os delírios da luxúria, a paixão do desejo, o calor *de baixo*, que consomem o ser físico e espiritual.

Não há como saber se Clarice Lispector conhecia essa simbologia, mas levanta-se a hipótese de que sim. Isto porque se percebe que o que ela faz é conduzir seu leitor através de pistas (índices) pelas suas escolhas lexicais e, assim, ela traz a simbologia para dentro do seu conto e induz seu leitor a construir o conceito (negativo) sobre o que é ser ruiva. Negativo porque se considera o contexto de cultura da época (o conto foi originalmente publicado em 1964) e, em meados do século XX, as mulheres ainda não podiam expressar seus desejos sexuais de maneira livre. Dessa forma, se conclui que cabelos ruivos em uma mulher a marcavam de forma negativa para a vida (sempre pensando a partir da simbologia aqui colocada e os índices de Clarice Lispector).

A personalidade da protagonista também precisa ser considerada. A criança é apresentada como resignada e obediente, atributos informados através das seguintes orações no conto (que não foram inicialmente escolhidas pela ausência de termos cromáticos): “Sentada nos degraus de sua casa, ela suportava [*o calor*]” (LISPECTOR, 2016, p. 314, grifo meu) e “E como se não bastasse seu olhar submisso e paciente, o soluço a interrompia de momento a momento [...]” (LISPECTOR, 2016, p. 314, grifo meu). Contudo é importante destacar que, ao leitor, é avisado que, no futuro, “[...] sua marca ia fazê-la erguer insolente uma cabeça de mulher” (LISPECTOR, 2016, p. 314, grifo meu). Que marca? Considera-se razoável supor que seja a cabeleira ruiva.

5) “Os pelos de ambos eram curtos, **vermelhos**.” (LISPECTOR, 2016, p.315, grifo meu.)

O coprotagonista da história é um bassê ruivo. Nesta oração, a palavra pelos é usada para ambos e motivou a seleção (a partir do recorte corpo humano), por se entender que ela é, para a menina, o mesmo que cabelo.

Essa oração, sozinha, constitui um parágrafo, ou seja, aparece destacada visualmente. Simões (2009, p. 85) explica que “[...] a diagramação do texto – distribuição das ideias nos parágrafos, distribuição destes na página etc. – servem de pistas de leitura.” Clarice Lispector explica como o cachorro que surge na rua da menina naquela tarde quente, um bassê ruivo, é a

possibilidade de comunicação para a menina e os isola (através da oração formando um único parágrafo) no conto da mesma forma que eles são isolados na vida por serem ruivos em uma terra de morenos.

Na perspectiva da LSF, a oração se organiza na ordem direta com Tema não marcado e tópico porque os pelos é o sujeito gramatical e o Participante do Processo. No que diz respeito à estrutura da informação, ele coincide com o Novo. Já o Rema traz o Dado, a equivalência entre vermelho e ruivo. Já a partir da metafunção ideacional é uma oração relacional atributiva e, da metafunção interpessoal, uma proposição, modo oracional declarativo. É nela que se confirma o que Clarice Lispector vem construindo até então: os dois – menina e cachorro – são iguais, eles se encontram em sua singularidade: a cor vermelha.

Chega-se a este ponto do conto sabendo que o vermelho é a cor do fogo, além, obviamente, do pelo/cabelo dos protagonistas. O vermelho é uma cor primitiva, isso, ensina Pedrosa (1989, p.107), significa que ela é

[...] uma das sete cores do espectro solar [...] É cor primária (indecomponível), tanto em cor-luz como em cor-pigmento. Possui elevado grau de cromaticidade e é a mais saturada das cores, decorrendo daí sua maior visibilidade em comparação com as demais.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2017, p.944), o vermelho é “universalmente considerado como símbolo fundamental do princípio da vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor de fogo e de sangue [...]” e, mais adiante, acrescentam que a cor leva em si “[...] os dois mais profundos impulsos humanos: ação e paixão, libertação e opressão [...]” e que, no Extremo Oriente, “[...] evoca de uma maneira geral o calor, a intensidade, a ação, a paixão.” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2017, p.946). Pode-se afirmar que o conto incorpora tudo o que a cor simboliza.

6) “[– *lá estava uma menina*], “como se fora **carne** de sua **ruiva carne**”. (LISPECTOR, 2016, p.315, grifos meus).

Ao se recuperar todo o período ao qual o enunciado deste subitem pertence, tem-se: “E no meio de tantas ruas a serem trotadas, de tantos cães maiores, de tantos esgotos secos – lá estava uma menina como se fora **carne** de sua **ruiva carne**.” (LISPECTOR, 2016, p. 315, grifos meus). Clarice Lispector usa, mais uma vez, a pontuação para criar iconicidade diagramática, ela constrói para o leitor a ideia de pertencimento de ambos que é fruto da singularidade dos dois personagens – o cabelo ruivo. Ela nunca deixa de mencionar algo que

remeta à cor vermelha, aliás. Nesta oração além da própria palavra ruiva, surge carne, vocábulo que é um ícone para vermelho ao se pensar no substantivo a partir de sua segunda acepção no *Aulete digital*¹²⁷, “a parte vermelha dos músculos”.

A oração que realmente interessa a esta pesquisa, como se fora carne de sua ruiva carne, se inicia por um Tema marcado e, ao escolher uma conjunção comparativa como início dessa oração, Clarice Lispector continua a enfatizar que os dois protagonistas se encontram na sua peculiaridade. E, assim, o fato, a consciência do pertencimento e da impossibilidade de ficarem juntos, se concluí. Essa conclusão, aliás, é esclarecida através da oração mas ambos eram comprometidos que, como os pelos de ambos eram curtos, vermelhos, aparece em destaque no conto, isolada, formando um parágrafo. De certa forma as duas orações visualmente destacadas resumem a história: dois seres iguais que estão impossibilitados de ficarem juntos.

Nota-se também que a autora escolhe começar por um advérbio, lá. Neste ponto é preciso mencionar outra oração do conto: “No meio de tanta vaga impossibilidade e de tanto sol, ali estava a solução para a criança **vermelha**.” (LISPECTOR, 2016, p.315, grifo meu). Se ali estava a solução para a menina vermelha (ali – o cão visto na perspectiva da menina) e lá estava a menina como se fora carne de sua ruiva carne (lá – a menina vista na perspectiva do cão) – é possível afirmar que a escolha de iniciar pelos adjuntos adverbiais de lugar reside no fato deles auxiliarem o leitor a compreender o exato momento que o encontro de olhares entre os personagens acontece: “eles se fitavam profundos, entregues [...] Mais um instante e o suspenso sonho se quebraria, cedendo talvez à gravidade com que se pediam. Mas ambos eram comprometidos.” (LISPECTOR, 2014, p. 315).

Analisando a oração com vocabulário cromático dentro do recorte proposto, identifica-se a partir da metafunção ideacional uma oração relacional intensiva. Existem dois Participantes, o que é característica desse tipo de oração. Orações relacionais também ajudam na criação e descrição de personagens em textos narrativos, o que acaba por reforçar a já comentada percepção que Clarice Lispector coloca essa oração em destaque para marcar o pertencimento mútuo de seus protagonistas.

Mais uma vez identifica-se uma proposição (modo oracional declarativo) de acordo com a metafunção interpessoal. A modalização indica uma polaridade negativa, visto que se trata de uma probabilidade remota. Isso fica evidente através das escolhas lexicais de Clarice Lispector, pois o que se sobressai é o como se fora, verbo ser no pretérito mais-que-perfeito

¹²⁷ Acesso: 06/09/2019.

do indicativo em lugar do pretérito mais-que-perfeito do subjuntivo como se fosse (que gramaticalmente estaria dentro da norma culta). Azeredo (2012, p. 363) explica que o pretérito mais-que-perfeito no indicativo “[...] representa o fato como concluído e o situa num intervalo de tempo anterior ao marco temporal passado.” Caso a autora tivesse usado o verbo no pretérito mais-que-perfeito do subjuntivo, o verbo indicaria, como informa Azeredo (2012, p. 364) “[...] o fato como não concluído, situa-o num intervalo de tempo simultâneo ou posterior ao passado (universo possível), ou ainda, relativamente a um universo hipotético, num intervalo de tempo indefinido”. O tempo daquele encontro é definido: *aquela tarde* porque é naquela tarde que o encontro tem início, meio e fim.

7) “Acompanhou-o com olhos **pretos** [*que mal acreditavam [...]*” (LISPECTOR, 2016, p.315, grifo meu).

A oração que encerra o penúltimo parágrafo do conto é a última que traz um item do vocabulário cromático. A cor preta é usada de forma denotativa: é a cor dos olhos da menina, não há nada no texto que leve a pensar de outra forma e, assim, se tem a última cor do conto e a única que destoa da paleta de cores quentes até aqui identificada e que são usadas, em muitos momentos, de forma bastante simbólica. Na verdade, Clarice Lispector constrói um percurso lexical que dá pistas (índices) para que seu leitor compreenda os simbolismos das palavras vermelho e ruiva pois, como afirmam Simões e Dutra (2004, p. 41),

quando a malha sígnica é construída decididamente com a meta de conduzir o leitor a um sentido xis, o produtor do texto terá o cuidado de selecionar as palavras com apuro e combiná-las sintaticamente, protegendo o leitor das ambiguidades, dos equívocos e das plurissignificações.

Com relação à metafunção ideacional, trata-se de um Processo perceptivo e, assim, se tem uma oração mental perceptiva; não há mudança da realidade, apenas na percepção que se tem dela. O sujeito está oculto – ela/a menina – que é quem ocupa o papel de Experienciador do processo.

Clarice Lispector mais uma vez opta pelo modo oracional declarativo, uma proposição e observa-se uma modalização através da oração subordinada que traz o advérbio mal. Os olhos da menina acompanham o bassê e mal acreditam na partida deste, a expressão da incredulidade da protagonista confere à frase uma polaridade negativa. O Tema em elipse traz o Dado e o Rema coincide com o Novo na estrutura da informação.